Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
Dumitru-Mircea Buda
(Editors)

The Power of Dialogue in a Globalized World

LITERATURE

Arhipelag XXI Press
Targu Mures | 2024

Date: 18 May 2024

Location: ,,DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureș

THE POWER OF DIALOGUE IN A GLOBALIZED WORLD

Section: Literature

ISBN: 978-606-93691-3-5

Edited by: The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8 540522, Tîrgu Mureș, România

Tel./fax: +40-744-511546

Published by: Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2024

Tîrgu Mureș, România Email: tehnoredactare.gidni@gmail.com

Contents

NICOLAE MANOLESCU BETWEEN CRITICISM AND LITERARY HISTORY 10

Iulian Boldea 10

Prof. PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş 10

NICHITA STĂNESCU'S ELEGIES AND THEIR AFFECTIVE NONNERVES 17

Ștefan Lucian Mureșanu 17

Prof., PhD, „Hyperion" University of Bucharest 17

THANATOGRAPHY AND EXILAR CONDITION IN GABRIELA MELINESCU'S POETRY 27

Emanuela Ilie 27

Assoc. Prof., PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 27

A FORM OF CULTURAL DIPLOMACY, THE ROMANIAN GRAMMAR FOR FOREIGNERS: VASILE ALECSANDRI, A CASE STUDY 33

Luiza Catrinel Marinescu 33

Assoc. Prof., PhD, University St Kliment Ohrdisky, Sofia 33

ILLUSION VS REALITY IN FITZGERALD'S NOVEL THE GREAT GATSBY 47

Clementina Alexandra Mihăilescu, Stela Pleșa 47

Assoc. Prof., PhD, „Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD, Gymnasium School, Racovița, Sibiu County 47

DORA D'ISTRIA: ANELLO DI CIVILTÀ FRA L'ORIENTE E L'OCCIDENTE 57

Nicoleta Călina 57

Assoc. Prof., PhD, University of Craiova 57

THE UNIVERSE OF THE MYTH AND THE FANTASTIC – ENDLESS SOURCES OF INSPIRATION IN ROMANIAN LITERATURE 68

Marius-Valeriu Grecu 68

Assoc. Prof., PhD, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, University Center of Pitești 68

ENCHANTMENT AS A TEXT, THE STRUCTURE AND POETICS OF THE ENCHANTMENT 74

Dana – Eugenia Dughi, Patricia – Jana – Maria Bota (Ruzsicska) 74

Assoc. Prof., PhD, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad, Foreign Language Instructor, PhD, ,,Fokus" Educational Center of Foreign Languages, Arad 74

REFERENCES TO NICHITA STĂNESCU'S POETIC UNIVERSE IN HAIKU: THE CASE OF AN ONLINE HAIKU WRITERS' COMMUNITY 82

Irina-Ana Drobot 82

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 82

PROJECTING PERSONAL EMOTIONS ON THE NATURAL SETTING DURING AUTUMN 91

Irina-Ana Drobot 91

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 91

THE LAST NIGHT OF LOVE, THE FIRST NIGHT OF WAR- A SUBJECTIVE NOVEL 98

Ancuța Ionescu 98

Senior Lecturer, PhD, National University of Science and Technology Politehnica, Bucharest, University Center of Pitești 98

LITERATURE AND GLOBALIZATION: RETHINKING DIFFERENCE, NARRATIVE AND TRANSCULTURALITY 104

Ileana Botescu Sirețeanu 104

Lecturer, PhD, ,,Transilvania" University of Brașov 104

MYTHICAL SOURCES IN THE POEM „PARADIS ÎN DESTRĂMARE", BY LUCIAN BLAGA 114

Iudit Călinescu 114

Lecturer, PhD, University of Szeged 114

HISTORICAL THEMES IN IVAN ARALICA'S PROSE 121

Maria Lațchici 121

Lecturer, PhD, University of Bucharest 121

ANDRÉ GIDE'S DIARY 127

Iulian Băicuș 127

Lecturer, PhD, University of Bucharest 127

ACQUIRING STRENGTH FROM LIFE: THE PUZZLE OF ANTONIO'S QUEST FOR IDENTITY IN ANAYA'S FICTION 140

Oana-Andreea Ghiță-Pîrnuță 140

Senior Lecturer, PhD, ,,Transilvania" University of Brașov 140

MEDICINE, POETRY AND TRANSLATION-ALEXANDRU MIRAN 146

Mirela Radu 146

Lecturer, PhD, „Titu Maiorescu" University of Bucharest 146

THE IMPORTANCE OF STIMULATE STUDENTS' INTEREST IN READING 155

Adriana Elena Geantă, Irina Bărbieru 155

Lecturer, PhD, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitesti University Center, Educator for preschool education, Pitești 155

TO BUILD AMONG THE RUINS 163

Nicoleta Sălcudeanu 163

Scientific Researcher, PhD, ,,Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and the Humanities of the Romanian Academy, Târgu Mureș 163

FUNERAL RITUAL CREATIONS – FORMS OF EXPRESSING SUFFERING AND FINDING SOLACE IN THE "GREAT PASSAGE" TO THE WORLD "BEYOND" 168

Mariana Cocieru 168

Senior Scientific researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „Bogdan Petriceicu-Hasdeu", Moldova State University 168

VENICE, A NEXUS OF BEAUTY, ARTISTS, MUSIC, LOVE AND FULFILLED DESTINY 176

Roxana Silvia Moraru 176

Assist. Prof., PhD, "Vasile Goldiș" Western University of Arad 176

METAMORPHOSES OF THE WOMAN IN PABLO NERUDA'S POETRY VOLUME „TWENTY LOVE POEMS AND A SONG OF DESPAIR" (1924) 185

Monica Alina Toma 185

Assist. Prof., PhD, Academy of Economic Studies, Bucharest 185

ANA BLANDIANA, A MODEL OF ETHICAL ILINX 191

Ioana-Mihaela Vultur 191

PhD, UMFST ,,G. E. Palade" of Târgu Mureș 191

MIRCEA NEDELCIU AND CINEMATOGRAPHY 199

Iuliana Miu 199

PhD, University of Bucharest 199

FROM HORROR NOVELS TO HORROR FILMS - STEPHEN KING'S THE SHINING AND CHRISTINE : CRIMINAL CHARACTERS, ARCHETYPAL SYMBOLS AND MOTIFS 205

Dimitrie Andrei Borcan 205

PhD, ,,Ovidius" University of Constanța 205

HAYDEN WHITE AND THE VALUE OF NARRATIVITY IN THE REPRESENTATION OF REALITY 213

Camelia Ioana Ienciu (Popa) 213

PhD 213

THE INFLUENCE OF THE NEW NOVEL IN SORIN TITEL'S PROSE 222

Amalia-Maria Roșioru 222

PhD, „Ovidius" University of Constanța 222

THE MYTH OF PERSONALITY AND THE CONSCIOUSNESS OF DEATH 227

Cosmina Andreea Roșu 227

PhD, University of Pitești 227

IN MEMORIAM MILAN KÚNDERA - WEIGHT OR „THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING” 235

Ramona Buruiană 235

PhD, „Virgil Madgearu” Economic College, Galați 235

PAUL ZARIFOPOL CASE. THE EUROPEAN MUTILATED BY COMPLACENT LITERARY BALKANISM ... 241

Anca Rusu 241

PhD Student, UMFST ,,G. E. Palade” of Târgu Mureș 241

THE REPRESENTATION OF NATIONAL CONSCIOUSNESS, FROM EMINESCU AND VIERU'S PERSPECTIVE 250

Elena-Silvia Terpan 250

PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, University Center Pitești 250

MAGIC REALISM IN THE ROMANIAN PRESS 256

Ozana-Ioana Ciobanu 256

PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava 256

THE SEARCH FOR BEING BETWEEN REPETITION AND LIMINALITY 263

Maria Bîscal (Oprea) 263

PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 263

THE ROLE OF FAITH AND PRAYER IN THE RESISTANCE OF INMATES FROM THE PERSPECTIVE OF MEMORIAL LITERATURE 272

Adriana Maria Călugăr (Cutean) 272

PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 272

CONFRONTING THE PAST IN MILAN KUNDERA'S NOVEL IGNORANCE 281

Andra-Ioana Pușcoci 281

PhD Student, University of Bucharest 281

RACIAL AND ETHNIC METAPHORS IN YOUNG ADULT FAIRY TALE RETELLINGS 288

Andra-Astrid Belibou 288

PhD Student, ,,Ovidius” University of Constanța 288

VINTILĂ HORIA – THE NOVEL OF ENDLESS LOVE. LOVE – THE WAY TO THE FULFILLMENT OF BEING. A WOMAN FOR THE APOCALYPSE, VINTILĂ HORIA. CHARACTERS 295

Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă) 295

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 295

VISIONS ON INTERIORITY: MARCUS AURELIUS AND SAINT AUGUSTINE 298

Porfirie Pescaru 298

PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava 298

MIHAI EMINESCU. THE JOURNEY - BETWEEN MYTH AND METAPHOR 305

Silvia-Ofelia Chelariu 305
PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest 305
THE ROMANTIC IMAGINARY IN EMIL BOTTA'S POETRY 314
Georgiana-Adriana Tituleac 314
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 314
REPRESENTATIONS OF FEMININITY IN THE CULTURAL SPACE 320
Alexandra Ruscanu 320
PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 320
CONSUMER IDENTITY. CONSUMERISM AND PSYCHOSOMATIC RESPONSES IN B.E.ELLIS' AMERICAN PSYCHO 327
Alina-Georgiana Butoi (Petre) 327
PhD Student, ,,Ovidius" University of Constanța 327
THE IMAGE OF THE COMMUNIST WOMAN IN ROMANIAN LITERATURE 334
Ana-Maria Plumb 334
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 334
MATEIU CARAGIALE – THE AESTHETICS OF MYSTERY 338
Camelia – Vasilica Munteanu (Gheorghișor) 338
PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica, Bucharest, Pitești University Center 338
LITERARY MOTIFS IN THE LAMENTS FROM BEIUȘULUI COUNTY 347
Ioana Pordea 347
PhD Student, University of Oradea 347
SANDA STOLOJAN – BEYOND THE CURTAIN OF THE PARISIAN EXILE 356
Elena-Luiza Ilie (Negură) 356
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 356
EXPLORATIONS OF RUPTURE: FROM FRENCH LITERATURE TO THE PLURALITY OF ACADEMIC FIELDS (THE IMPLICATIONS OF RUPTURE IN FRENCH LITERATURE THROUGH THE NOVELS L'ÉTERNEL FIANCÉ BY AGNÈS DESARTHE AND LA FILLE QU'ON APPELLE BY TANGUY VIEL, AS WELL AS ITS ANALYSIS IN OTHER ACADEMIC DISCIPLINES) 360
Maria-Adina Gherghin (Necșoiu) 360
PhD Student, ,,Lucian Blaga" University of Sibiu 360
ASPECTS OF BENGESKIAN CITIZENSHIP 370
Maximiliana Ștefan (Miheț) 370
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 370

THE CRITICISM OF TOTALITARIAN SOCIETY - EUGÈNE IONESCO AND DANIIL KHARMS. THE WORK CASES OF THE KILLER AND ELISAVETA BAM 374

Paul-Cristian Albu 374

PhD Student, University of Craiova 374

ABOUT THE EFFECT OF LITERATURE ON THE READER 384

Carmen Gabriela Popa 384

PhD Student, UMFST ,,G. E. Palade" of Târgu Mureș 384

URMUZ AND THE TWISTED FAIRY TALE 390

Rebeca-Daniela Stănescu 390

PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitești University Center 390

LETTERS TO ULYSSES. THE COMPLEXITY OF THE CONTEMPORARY FEMININE IMAGINARY 396

Smărăndița-Elena Costin 396

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 396

PRE-ROMANTIC AND ROMANTIC INFLUENCES IN MATEIU CARAGIALE'S POETRY 403

Roxana-Gina Tituleac 403

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 403

THE FEMME FATALE IN 'THE LADY OF THE HOUSE OF LOVE' BY ANGELA CARTER 410

Ana-Maria Torkos 410

PhD Student, University of Craiova 410

BEYOND BORDERS: GLOBALIZATION AND IDENTITY IN PATTERN RECOGNITION BY WILLIAM GIBSON 417

Valentina Gherghină 417

PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 417

THE FAILURE OF HEALING OR THE IMAGE OF A PUER AETERNUS IN THE NOVEL THE SUMMER MY MOTHER HAD GREEN EYES BY TATIANA ȚÎBULEAC 426

Elena-Daniela Gorovei 426

PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați 426

REFLECTIONS UPON POETIC TRANSLATIONS. A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE INTERPRETATIONS OF CORNELIU POPESCU AND DIMITRIE CUCLIN IN THE POEM LACUL BY MIHAI EMINESCU 434

Ionela Florina Bolbea (Ene) 434

PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitești University Center 434

EAST-EUROPEAN TRACES IN DEFINING POSSIBLE WORLDS. TOMA PAVEL AND LUBOMÍR DOLEŽEL 443

Anamaria Mihăilă (Dumitru) 443
PhD Student, „Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 443
PATRICK SÜSKIND, ESSAY WRITER 456
Manuela Pintea 456
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca 456
CEREMONIAL SCENES IN LITERATURE: „CONDICA CE ARE ÎNTRU SÎNE OBICEIURI VECHI ŞI NOUĂ A PREAÎNĂLŢAŢILOR DOMNI", BY CHANCELLOR GHEORGACHI (1762) 463
Mihaela Necula 463
PhD Student, ,,G. Călinescu" Institute of History and Literary Theory, Romanian Academy 463
THE BEGINNINGS OF CEREMONIAL IN OLD ROMANIAN LITERATURE: „OBICEIURI VECHI ŞI NOI DE LA CURŢILE DOMNEŞTI ROMÂNEŞTI" 477
Mihaela Necula 477
PhD Student, ,,G. Călinescu" Institute of History and Literary Theory, Romanian Academy 477
OCTAVIAN PALER'S POETICS BEFORE HIS EDITORIAL DEBUT 492
Aurelia-Gabriela Ardusătan (Vanca) 492
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 492
DISCOURSE TRADITIONS IN CREANGĂ'S FAIRY TALES. NARRATIVE PLAN VS. DIALOGUED PLAN .. 498
Elvira Buzoianu-Ambrinoc 498
PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitești University Center 498

NICOLAE MANOLESCU BETWEEN CRITICISM AND LITERARY HISTORY

Iulian Boldea
Prof. PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: Practised with dexterity and aplomb in literary criticism, in the study of literary history and criticism and in essay writing, Manolescu has maintained, beyond the various ways and forms of writing, his mobility, his appropriateness to the subject, his distance and, at the same time, his empathetic predisposition towards literary work. Tempted, over time, by literary actuality and theoretical construction, Nicolae Manolescu has all the traits of a "total" critic. Commenting on books of various literary genres, the critic resorts to dissociations and associations, to comparisons and analogies and to the inscription of the writer in a particular orientation, typology or aesthetic stance. The topicality of the essays also comes from the readiness of the writing, free from pontifical or automatisms, not at all apodictic, subsumed, on the contrary, by an ironic, doubtful-interrogative perspective, which falls within the sphere of a naturalness of expression and thought, with provocative, polemical premises, because the author is not willing to accept pontificals, pre-established or canonized truths; these truths are, on the contrary, relativised, open to revision, to new 'readings' capable of highlighting new aspects and values. The synthetic breadth of Critical History is undeniable, as is the attention to nuance or hermeneutic reverie on certain texts, in a broad and precise synthetic projection of the evolution of Romanian literature. Significant are the quick, argued, information-dense and shaping characterizations, as an intention and result of critical perception.

Keywords: criticism, literary history, essay, "total" critic, expression

Nicolae Manolescu is known to be one of our most important critics and literary historians, a careful reader of literary publications and a demanding chronicler of them. Practised with dexterity and aplomb in literary chronicling, in the study of criticism and literary history and in essay writing, Manolescu has maintained, beyond the various ways and forms of writing, his mobility, his appropriateness to the subject, his distance and, at the same time, his empathetic predisposition towards literary work. Tempted, over time, by literary actuality and theoretical construction, Nicolae Manolescu has all the traits of a "total" critic. Metamorphoses of Poetry and Treacherous Readings, studies on Maiorescu, Sadoveanu, Odobescu, syntheses on prose (Noah's Ark) or poetry (On Poetry), Critical History of Romanian Literature are books that reveal a programme pursued with rigour and consistency; it is a question of re-evaluating certain writers, systematising certain concepts, or of examining the axiology, in diachrony, of Romanian literary production (although the five centuries of literature in the subtitle of the History are, of course, as can be seen from a severe critical analysis, fewer).

Postwar Romanian Literature (Manolescu's List), published by Aula Publishing House in 2001, includes, in a demanding selection, a literary chronicler's work spanning more than four decades, without syncopation, without breaks, without compromise or axiological uncertainty. Nicolae Manolescu, "the most important critic of the post-war period" (Al. Cistelecan), has met the longevity of a vocation with a nuanced ethic of the reception of works, with reliable points of interpretation, characterised by rigour, balance, sobriety and expressiveness. In a striking representation of the literary canon, the critic notes "the sterility of attempts to give the canon as broad a definition as possible". One solution, Manolescu points out, would be to draw up a history of the canon, whose evolution in Romanian literature includes the Romantic-National canon (1840-1884), the Classical-Victorian canon (1867-1918), the Modernist canon (beginning of the 20th century, until 1948), the Neo-

Modernist canon (from after the proletarian syncopation until the 1980s) and the Post-Modernist canon. How is the aesthetic canon articulated in the development of a literature and what is it? Nicolae Manolescu conceives the canon as a "superposition of three elements: value (critical share), success (market share) and a heterogeneous amalgam of social, moral, political and religious factors. The balance of these being a dynamic one, the presence of all of them cannot be doubted'. Post-war Romanian Literature, Manolescu's anthological collection of literary reviews, is an illustration, with the necessary exemplifications, of the post-war literary canon, embodied in the most significant works and representative writers of the era. Of course, there are also omissions, more or less eloquent absences, which can be explained by the critic's choices and hierarchies, sometimes expressed trenchantly, sometimes methodically or subliminally.

Nicolae Manolescu's reviews perhaps best illustrate the critic's qualities: firmness, analytical effort, rigorous argumentation, the skill of elaborate demonstration, accuracy of writing. In a review of the second volume of Perpessicius's Works, some of the defining characteristics of the literary critic are expressed, thus giving rise to a mirror image of the author himself, who looks at himself, in the abyss of the text, with naturalness and analytical spirit: "If we were to equate value judgement with criticism, then the literary critic would represent, sublimated, the critic. He would be the critic in his pure state. The whole personality of the critic is reduced to the way he says 'yes' or 'no' to the work; the rest is a figure of speech. The reviewer is nothing more than a clerk to whom the reader allows no freedom, no whim, no fancy. He must always start at the beginning, never forget to inform exactly, never lose his head in admiration or disgust (but without extravagance), flat with measure, clever with measure, and, above all, with one word that comes immediately to mind when it comes to criticism, to be objective. The reviewer has no right to preferences, nor to idiosyncrasies. He records everything". This would be the chronicler and these should be his attributes: a certain humility in recording the letter and spirit of the text, without ignoring the hidden meanings, the essences. The chronicler is a clerk of the newly published books, not a "serious", erudite, morose exegete. Nicolae Manolescu's reviews are different: they nuance their status and condition; analysing the work, they appeal to chronology, context and connections with previous works or stages, without ignoring particular stylistic registers, the tools of hermeneutics or the language of the essay.

An excerpt from a chronicle about Cornel Regman offers the spectacle of an inimitable critical style, spontaneous and rigorous, associative and frenetic, in plastic characterizations, savoury appreciations and alert descriptions ("The Chronicles of C. Regman's Croniques are characterized by a pedantic pedantry, which makes them certainly the most thorough in the press of the last decades, by a lack of mention of the authors commented on, on whose share of the rest of the critics the chronicler doesn't give a damn, and by a linguistic humour resulting from the most unexpected mixture of eloquence and shrewdness. Seldom has a critic had such a wealth of words in writing, and at the same time been less spontaneous and more obliged to overcome his lack of lightness and fluency of expression! I would say that C. Regman has an industrious humour. It is enough to examine his language which, in vertical section, looks like a conglomerate to geologists: made up of successive layers and alluviae, extremely different but with a wealth of interspersed nuggets. In this amalgam, we find elements of familiar style at one and the same time with others from the most technical specialist language, popular expression cohabiting with sophistic expression, wordplay with massive borrowing from the language of the author under review, all in very long sentences, in which the aspect of voluble orality is unceasingly subjected to the syntactic demands of written language, until the decantation of a veritable comedy of critical language").

The more than three hundred literary reviews collected in the volume Postwar Romanian Literature offer a synthetic and comprehensive picture of four decades of evolution of Romanian literature, in an x-ray of its most important works and authors, in a rigorous selection, sometimes severe, sometimes whimsical. Many authors, absent, would have grounds for complaint. However, the map of post-war Romanian literature, resulting from Nicolae Manolescu's chronicles, has a clear drawing, with inherent sinuosities, with some convulsions promptly commented by the author. The critic does not venture too often in his judgements, there is a balance of attitude, tone and expression that excludes exaltations and hesitations. Without being an enthusiast, Nicolae Manolescu is not a shrinking violet. His unequivocal, reasoned judgements are underpinned by a sure intuition of the intrinsic value of the work.

Commenting on books of various literary genres, the critic resorts to dissociations and associations, to comparisons and analogies, to careful x-rays of the text and to the inscription of the writer in a particular orientation, typology or aesthetic stance. Thus, Nichita Stănescu's poetry is perceived from the perspective of a reconciliation of the human being with the world, in a fusion of the sentient, the reflective and the metaphysical: "The dominant direction in the poetry of the last hundred years, which has been to regard man (his specific external sensations and forms) as an inhabitant of a much vaster and nonhuman universe, seems to have been reversed in Nichita Stănescu, where the whole nonhuman cosmos is housed in the human being, as in a Michelangelesque anatomy. We see nature as on a board, where a bodily outline surrounds it and separates it from the outer void (...). Man and the world are reconciled. This circumstance allows sentiment to refill lyricism. Nichita Stănescu's poetry - in the erotic as well as in the metaphysical meditations - is sentimental, just as it is sensory or reflective. Of course, sentiment is no longer the same as it used to be and is no longer indulged in its pure state as in the Romantics, just as it is no longer merely suggested as in the Symbolists". Postwar Romanian Literature is a book that records the values of contemporary literature, an accurate, uncomplicated radiography of several decades of literature, but also an argument that postwar Romanian literature has not been an absolute vacuum, as some have thought - of absolute intransigence - but has also created literary works of certain interest and unquestionable aesthetic importance. Nicolae Manolescu's chronicles explore the Romanian literary phenomenon in its breadth and depth, in its inner dynamics, constituting a credible cartography of Romanian literature, and in many ways heralding the massive Critical History of Romanian Literature, a credible, authentic book, a nuanced reading of Romanian literature, with its certain edifices, but also with its illusions and complexes.

The re-release in 2023 by Cartea Românească publishing house of the seven volumes of Teme published between 1971 and 1988 brings back some of the critic's most read and appreciated books. The essays included in the anthology were originally published before 1989, with the exception of some texts from 1999 (Caixătorii din interes and Imagologia). The first two articles date from 1970 and appeared in "Luceafărul" and the last one, Imagologia, was published in 1999 in "România literară". The anthology of 2023 is substantial (568 pages), comprising mainly texts with an exegetical aspect, illustrating the vocation of the critic and literary historian, while revealing the qualities of Manolescian writing: "clarity, acute intellectual curiosity, fascination with the depths of literature and the mind, the mobility of cultural references, the cult of ethical and aesthetic value" (Mircea Mihăieș). The pleasure of the text, the joy of encountering the work, the comparative connections, the subtle dialogue of ideas are the identifying marks of these essays that have largely preserved their topicality, freshness and charm. Nicolae Manolescu, referring to his encounter with his own Teme, notes the "autonomy", the "distinct specificity" of these unmistakable essays which have the gift of "inciting reading and thinking": "As time went by,

I realised that they expressed myself more deeply than I would have thought and that, far from being made up of crumbs that had fallen from the table of large-scale critical feasts, they had their autonomy and distinct specificity. It was only on reading them again that I realised that, at their core, they were in fact attempts to challenge readers of literature, and perhaps even some specialists, to see certain sides of our subject with new eyes. The unconscious intention from which they were born was less to persuade than to incite reading and thinking."

Among the first welcoming texts dedicated to Nicolae Manolescu's themes is a review by Mircea Zaciu published in the magazine "Vatra" (no.1, 1972). Here, the features of the (then) young Manolescu's criticism are first highlighted: the (then) young Manolescu's Karlinscianism, his analytical approach, his taste for temerity but also his refusal of bravado, the sobriety of his demonstrations and "the most stringent argumentation". Mircea Zaciu then reveals the ironic modesty of the title of this book which brings together essays, but also "fleeting notes, jokes, critical marginalia, short meditations destined for a dazzling existence". For all their fragile condition, "ephemeral", the "themes" show their longevity by adhering to a "concept of creative criticism, starting from the contemplation of the work and always rising to general ideas", based on the conviction that "there are no definitive ideas, nor judgements passed on a writer without right of appeal". The themes are thus distinguished by a repulsion of pontificating, by "the suspicion of inherited commentary", the texts becoming fruitful meditations, spoken with "the firmness of intimate conviction, sincere and effervescent without ever being superficial". Without, on the other hand, having "the pretence of definitive exegesis", they are rather a dialogue with the work, an incitement to "our spirit of contradiction". Zaciu concludes, in his review in "Vatra": "You may not agree with this sagacious spirit, with his propositions; but you will always recognise in him a charming preopinent."

The themes betray the critic's "dual nature, playful and serious, 'frivolous' and profound" (Gheorghe Grigurcu), their topicality deriving not only from the "perennial" subjects, but also from the uninhibited, dynamic, lively presence of the writer, resulting in a succession of moving, subtextual, filigree "interior portraits" made up of readings and impressions, direct notations or revealing nuances. In A Portrait in Paradoxes, the author's spiritual physiognomy is composed of a succession of dazzling antinomies, ambivalences and contradictions: "My mind easily uses abstractions, but only memorises images. My intelligence surpasses my sensibility, but it only engages in sensible things (...). By nature, I am lazy, lax, indecisive, but my writing has given some people the impression of industriousness, tenacity, energy and decision (...). My spontaneity is the result of an exhausting effort, both physical and emotional, which often takes me away from the table and makes me look with concern to the future, when I will no longer have the will I have today".

The topicality of the essays also comes from the readiness of the writing, free from pontifical or automatic, not at all apodictic, but, on the contrary, subsumed by an ironic, doubtful-interrogative perspective, which falls within the sphere of a naturalness of expression and thought, with provocative, polemical premises, because the author is not willing to accept pontifical, pre-established or canonized truths; these truths are, on the contrary, relativised, open to revision, to new 'readings' capable of highlighting new aspects and values. In terms of their internal structure, Themes often take as their starting point an accepted truth that is subject to re-examination, the author invalidating its "consecration" and proposing a new aesthetic physiognomy for it. With their subtextual aesthetic and ethical stakes, Themes repudiate the commonplaces of reception, illustrating an inner freedom assumed with lucidity and fervour. Through the flexibility of their interpretations and the discreet charm of their persuasion, they favour the revelation of a spiritual autobiography, constructed as a "history" of readings that have been appropriated and overcome. The

anthology therefore favours those essays in which the voice of the exegete rings out more clearly, and the imperatives of critical reading transform the ideas, images and characters into a performance that is not lacking in playful emphasis or intense bookish flavour. The themes are therefore under the sign of freedom, of attitude, of tone, of writing, in a meticulous choreography of a spirit of overwhelming curiosity, a rummage for hidden truths, often grumpy, sometimes malicious, ironic and self-mocking, devoted to reveries and graceful games of the intellect, but also to serious reflections on destiny, on the human condition and on the profession of writing. As readers, we are treated to a fascinating foray into the world of books, authors and ideas. It is a world of fiction and experience, of disturbing questions and ethical issues through which the author's being is engaged in an "essential" discourse, which relativises both utopias and disillusions, and puts prejudices of all kinds under the microscope.

The second edition of Nicolae Manolescu's Critical History of Romanian Literature ("revised and revised") was published by Cartea Românească in 2019. This is not, of course, a simple reprint, and between the two editions is the compendium Istoria literaturii române pe înțelesul celor cites. A number of data errors, title errors, typos are corrected in the second edition, the overall architecture remaining unchanged, with additions or deletions of literary analyses and profiles. The text on the fourth cover is revealing of the literary historian's intentions: 'All literary histories dream of being pure by definition and are impure by nature. There is plenty of impurity in this one too. I did not eliminate them, because I did not want to write a perfect (in this respect) and barren work, but a living and even contradictory one, insofar as it does not express an abstract, timeless author, but myself, the present and here, with my readings, competence, temperament, taste and whims". Fully assuming his "monopolizing critical vocation" (Gheorghe Grigurcu), Nicolae Manolescu admits, not without a certain (played?) humility, that he is only "one of dozens of cartographers, a silent and modest Benedictine of the idea that everyone should be judged by what he has achieved, however far his map may be from the ideal map which, in their naivety, lovers of literature believe to be possible". Mihai Zamfir notes that in this edition "the description of the literary atmosphere is nuanced and the list of authors in the last section of the book, the period after 1990, is partly modified. New names have made their appearance, and the literary historian now captures, after 30 years of post-communism, the tectonics of general trends that were until recently diffuse". The most consistent reviews and revisions concern post-war literature (Contemporaries. 1948-2000) known to the author through the prism of his previous work as a literary chronicler. Before 1989, Nicolae Manolescu was the literary chronicler in title of Romanian literature. Seized after 1989 by politics and civics, the critic has always fought against confusion and ideological erosion of values, functioning as an "instance of good taste" (Alex Ștefănescu). These pages dedicated to his contemporaries record the avatars of his assessments, changes of tone, nuances, metamorphoses of interpretation or reversals of characterisations. The analyses, lapidary and expressive, are combined with the overall characterisations, which, without having the narrative grace of a classic, suggest an atmosphere, a style, a literary career. Even if, in the Critical History of Romanian Literature, the aesthetic criterion takes precedence, the critic also exercises other ways of exploring the literary text: sociological, historical, hermeneutical perspectives, etc. Written with both hands, as we know, the Critical History decodes the metamorphoses of Romanian literature in a permanent dialogue between the author and previous critical reception, a fruitful confrontation from which ideas, evaluations, situations and resituations with multiple axiological reverberations are born. The underlying or explicit scale of values is based on careful analysis of details, meticulous interpretations, but also on the necessary contextualization of the literary fact, which generates, in essence, the pleasure of interweaving a whole, but also the reticence in evaluating revealing details.

The synthetic breadth of Critical History is undeniable, as is the attention to nuances or hermeneutic reverie on certain texts, in a broad and precise synthetic projection of the evolution of Romanian literature. Significant are the quick, argued, information-dense and shaping characterizations, as intention and result of the critical perception: "The fact that popular poetry is oral and not written - here is the explanation of the parallel appearance and development of the two art traditions. Our first poets of the 16th and 17th centuries, like those of the 1800s, sought their models in written literature, even if that literature was Slavonic or Latin, and not in folklore, to which they had only accidental recourse. [...] The touches between cultured and popular poetry became frequent in Romanticism when folklore began to be cherished and collected, and have persisted to this day. By studying these touches we can establish an interesting historical map of the relationship between folklore and cultured poetry. In the seventeenth and eighteenth centuries in Dosoftei and the authors of the so-called versified chronicles the only pattern seems to be the prosodic one: beyond the metric (the trochaic verse of 6-8 syllables) and the generally paired rhyme, there is nothing significant to reveal. And yet! L. Gáldi, who has dealt with this aspect, has pointed out that whenever Dosoftei uses trochaic hexasyllable, so popular in its sonority, the same foot appears in Kochanowski's Polish version of the psalms. Coincidence?"

From Dosoftei, the Moldavian or mountain chroniclers, Cantemir, Văcărești and Conachi, to C.A. Rosetti, Eminescu, Caragiale, Minulescu, Arghezi, Ion Barbu, Nichita Stănescu or Mircea Cărtărescu, The Critical History of Romanian Literature reveals a spectacle of literature in its multiple poses of search and becoming, in a harmonious, complex, clear architecture. The titles of the chapters are suggestive: Romanticism. 1840-1889, Modernism. 1889-1947, Contemporaries. 1948-2000, Postmodernism, Generation 80, After 1989. Literary life. Relativizing some ideologically inflated figures, ignoring some good theorists of literature, passing under silence¸ for various reasons, important names, N. Manolescu suggests the stamp of an artistic individuality, renders the complexity of a work or the identity of a profile. The figure of Eminescu, for example, is represented from the angle of pluralism and differences, through a confusing and paradoxical game of mirrors: "Let's say for now that there is no single Eminescu. Our reading is not only about difference, but also about pluralism. Eminescu's work is a potpourri of visions, motives, styles, from which we can choose, depending on our sensibility, one or more. Nothing compels us to consider them all equally original or valuable. But nothing allows us to pretend that we do not see them. The advantage of this kaleidoscopic criticism is that it feeds endlessly, even if à tour de rôle, multiple reading needs, tastes, inclinations or whims. We can get bored of one Eminescu. Already that plutonic seems excessive to us, as it seemed to Negoițescu that neptunic. But we can't get bored of all Eminescu." Including, compared to the first edition, several new writers, while other writers are eliminated, for subjective reasons, with axiological ups and downs, with a bibliography that is not exhaustive, with errors that have been inexplicably preserved, Critical History has some questionable approaches (the laconic evaluation of equinoxism, the capricious reception of young writers, etc.). Of course, the impression of some critics that this impressive critical construction is still "work in progress", with some unfinished or superficial plans, floors or representations seems to be motivated by this second edition as well, where the gift of rapid improvisation can be motivated by the consideration of literary history as a "space of imagination and fun".

The title of critical history derives, as the author observes, from the fact that "the interpretation of literature does not begin with me, that it is a relay, crossing the ages and confronting the standards of each, making up a wonderful and diverse story that deserves to be told . [...] A literature has two histories, not always parallel: one of successive works and another of successive readings", because "the series of literary works forms a historical series in relation to the series of works of literary criticism. The two strings cannot be split. We only

really understand them together. The idea of a critical history was born here: it combines the observation of the nature of the works with the critical perception of every moment of the history of a literature". The reviews, Nicolae Manolescu believes, belong to "the nature of the act of reading, either that of the book lover, or that of the professional who is the literary critic". Assessed lucidly, Critical History is not, in its second edition, substantially different than it was in the first edition. The immeasurable, superficial praises of the Manolescian opus, as well as the vehement objections, should someday give way to a lucid, balanced evaluation, with correct analyzes and value judgments that are not based only on pre-judgments.

BIBLIOGRAPHY

Boldea, Iulian, *La a doua ediţie*, în revista „Apostrof", nr. 3, 2020.

Boldea, Iulian, *Incitarea la gândire*, în revista „Apostrof", nr. 1, 2024.

Boldea, Iulian, *Vârstele criticii*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.

Boldea, Iulian, *Fascinaţia şi utopia criticii*, în revista „Vatra", nr. 8-9, 2019.

Felea, Victor, *Prezenţa criticii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982.

Grigurcu, Gheorghe, *Peisaj critic*, III, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1999.

Lovinescu, Monica, *Est-etice/Unde scurte*, IV, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.

Martin, Mircea, *Generaţie şi creaţie*, Editura Timpul, Reşiţa, 2000.

Niţescu, M., *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

Papahagi, Marian, *Fragmente despre critică*, Editura Dacia, Cluj.Napoca, 1994.

Ruja, Alexandru, *Ipoteze critice*, Editura Excelsior, Timişoara, 2001.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Ştefănescu, Alex, *Nicolae Manolescu sau sfârşitul criticii literare*, în revista „Apostrof", nr. 3, 1998.

NICHITA STĂNESCU'S ELEGIES AND THEIR AFFECTIVE NONNERVES

Ștefan Lucian Mureșanu
Prof., PhD, „Hyperion" University of Bucharest

Abstract: Nichita Stănescu sees the world, crosses unseen planes and lives the cosmic telluric being, desiring the world as a passage, an exchange of everything that can be integrated into the existential system: "History does not follow him / his own movements", she says at a given moment, spent in experiential time, lucid, detached from the blackened womb of worries of the life given to him, as one created for eternity. It is permeated by faith, because from the world from which it comes, the divine enthrones over the chosen ones who have the cosmic self: "He is the perfect inside, / the inside of the point, more crowded / in itself than the point itself." How evident is the point as a sign of the beginning of exhausting life in the loaded and unanswered universe, how many enigmas of the thinker spread out like the wings of angels, and how much truth the poet reveals when he says: "Here I sleep, surrounded by him.

Keywords: elegy, image, Nichita, superrealism, worlds

Motto: My living body and my living soul, / or perhaps rather my desires, / I raised them as moving globes / to the stars. (Nichita Stănescu, Man's Song)

1. The inner weight of the image created in Nichita Stănescu's elegy

Nichita Stănescu was born at the end of March, in a year of the magical double of the number three, as a sensor of the vibrations of a poem that anticipated the beginning of a new era in versified creation, a birth long before the one that would justify the liberation of the ego from of a rigid system. He would be one of those who would smooth the way to spontaneous creation. His Surrealism envisioned the steep road of third-millennium surrealism, in which superexistence revealed the closed within revealed and revealed by restraints, a literature was emerging in which the word was to release the image of the extroverted imagination. The exhibitionist type survived alongside the introvert and showed him freedom as common sense, even if his nakedness highlighted the hidden forms of nature and the word: "He begins with himself and ends / with himself" (2009:101), he would write in the beginning of his first elegy, the human poet Nichita Stănescu. Continuator of the Bacovian forecasting system, interpreter of some bizarre signs of the being's existence, researcher of the cosmic self, with whom he harmonized and spent his great time as a being, the masterful verse of the poet descended like a christ in the beginning of life of the destined: "No- No aura heralds him, no comet tail follows him." He searches like an astrologer, being a cosmic self himself, when good might give man the link to which he can cling and rise.

The elegy, suggestively dedicated to a founder of an art-creating generation, reveals the form of the beginning and suggests through the word of versified literary art that from the one who has no message to convey to the world: "...don't go outside / nothing" that's why the profane it returns, after it is no more, to that which is without form and form. But the literati, similar to the sphere "...has the most body / wrapped in the tightest skin / possible." He proves, in the disturbed image of nature and the telluric ego, that material "has not even / so much skin as the sphere." Confessing the act of the beginning of man's being, the poet describes the only means of making, of the beginning of life: "He is the inside - perfect / and, / although boundless, he is deep / limited. The breaking of the word from the verse and the continuation of the other verse with some of the words dropped in the haste of expression

give a freedom of expression and an advancement of thought in opinions that suggest: "But what is seen is not seen."

Nichita Stănescu sees the world, crosses unseen planes and lives the cosmic telluric being, desiring the world as a passage, an exchange of everything that can be integrated into the existential system: "History does not follow him / his own movements", she says at a given moment, spent in experiential time, lucid, detached from the blackened womb of worries of the life given to him, as one created for eternity. It is permeated by faith, because from the world from which it comes, the divine enthrones over the chosen ones who have the cosmic self: "He is the perfect inside, / the inside of the point, more crowded / in itself than the point itself." How evident is the point as a sign of the beginning of exhausting life in the loaded and unanswered universe, how many enigmas of the thinker spread out like the wings of angels, and how much truth the poet reveals when he says: "Here I sleep, surrounded by him." The personal pronoun he has so many meanings and references from the beginning until the time when, illuminated by glimpses of the cosmic, the poet reveals its existential importance and places it in his elegy as an immensity of the dream in which he wants "everything" to be "the opposite of everything". "He" does not oppose the course of the world, nor does he deny this opposite which is "everything". Where does the poet-man slow down, who bears the name man and whom he sees populating one of his shoulders, startling at the "row of women" on the other shoulder. This popular is life itself and its continuity as a world, but the poet detaches himself as the only carrier of wings that "beats" and then falls asleep in a "here" that is not of the world, but "the perfect interior, / which begins with oneself / and it ends with itself...". The self carries out the creation "unveiled by any aura", and continues with what in fact Nichita Stănescu opened the new world of Romanian poetry, in that year 1966, "followed by no tail / comet", because this cosmic appearance was the sign through which the birth of the Deusian son was announced to the world. The tail of the comet, from the First Elegy, suggests the beginning, the making of the new literary world of the creation of surrealism, the art broken by the rules, the unrefined poetry, the resistance through ideas suggested in the expressed word.

2. Turmoil in the history of the struggle with the getic past

Nichita Stănescu stirred a lot in history and, perhaps that's why, his words are permeated with an elevated mysticism, unrelated to the profane who does not understand the truth, but seeks the goal of dominating through the incomprehensible. He suggested like a Zamolxian sage the idea and let the word penetrate their minds, of those who knew how to enter the seemingly wide open gate of meaning and dominated by the beauty of the word sought to render the mystery of where: "In every crevasse a god was placed " (2009:104).

The second elegy, dedicated to the one who penetrated the Getica troubled by secrets and masterfully carved into the ruins, the historian Vasile Pârvan[1], penetrates the beginning:

[1] **Vasile Pârvan** was born on September 28, 1882, in the village of Perchiu, in Huruiești commune, Bacău county. He studied history at the University of Bucharest, where he had as professors Nicolae Iorga and Dimitrie Onciul, promoters of the critical school, a historiographic current that emphasized method and document and intellectual discipline and professionalism, rejecting excess rhetoric, subjectivism and the abuse of imagination in writing history. In order to solve the problems related to the history of Dacia, he organized a series of systematic excavations, especially in the archaeological sites of the second Iron Age. Based on the partial results of the excavations, he wrote Getica (1926), his most important work (due to his destiny), a vast historical-archaeological synthesis, through which he brought the political and cultural role of the Daco-Getis back to the forefront of historical research; some omissions and exaggerations (among which emphasizing the role of Scythians and Celts in the development of Geto-Dacian culture) do not diminish the value of this work. Cf. Cartier, Encyclopedic Dictionary, Codex 2000 Publishing House, Bucharest, 2003.

"If a stone cracked, it was quickly brought / and a god was placed there" and gives the meaning of man's desire archaic, the ancient Thracian, that his entire existence was deusian and in the power of the sky was the telluric being, as well as the thinking and detached self from the worldly. In everything that exists, like accomplished fact of the intelligence of the elevated man, and the fall of corruption at a given moment, the placement of the Deusian word signifies completion and resumption in motion, a continuity of life: "It was enough to break a bridge, / to place a god in the empty place ...". The human body itself was proven as belonging to creation, a belief in the creation of the body through creation and a closer approach of man to the Deusian fact of creation through love: "so that we may worship him, because he / defends everything that separates from himself ." This "self" that the poet mentions is nothing but the connection that the telluric ego has throughout life with the cosmic self, but few of the people of the earthly world will know how to value the self and its proximity to the protective god. The fighter can be any of the pursuers of life, those seekers of chosen gifts of the self, the poet warns man, but not just any, but only the one gifted to know how and in what way to glorify the god from within.

3. The Stanescian elegy closer to the superrealism of the third millennium

The reader might wonder how it was only in the third elegy that we consented to the attempt to define the eleven poems, which make up a special chapter of the poet's creation, and where the numbers three, from the composition of the mysteries of his existence, gave the opportunity to create them. He is born in a year with the number three, he creates the elegies at the age of thirty-three, in the year 1966, an age magnificent to the exuberant mystery of the age of Jesus. Nichita Stănescu had the gentleness of voice and nature, he thought particularly and in his contemplation he said: "If you wake up, / here's how far you can get..." and that state of penetration into the unknown made him elegiac in the time crunch. Melancholy, characteristic of this literary species that Nichita Stănescu's surrealism orestates in the simple desire of the flow of ideas, will make the poet, in a time of his arrival established by destiny, conclude: "This is how far / the gaze can reach, if wakes". He was a future awake, a deep thinker of the time he knew was coming. But this sign of the elevated lucid is given to the visionary, the literate who knows how to see through the telluric ego, the cosmic self: "only the blue travels" because only he, the blue from above can always watch over time and the dream.

After contemplation, the poet enters a "time crisis", this second part of the third elegy sets the measure of the verse that is desired close to the rules of the literary species, consisting of three quatrains, in which the second and fourth verses are sought in rhyme, and the fourth stanza composed in five verses, at which in the "void sphere" the meditative and melancholic eyes of the poet "open", heralds the return to the state of contemplation. The opening of the eyes suggests the moment of enlightenment: "A river of dying birds, / on which sharp boats will launch / the barbarians, always migrating to lands / northern and uninhabited." The birds suggest the creative ideas of poetic art, the blue dream of the literati, the beauty that struggles between the past and the future, and the barbarians that row the pointed boats, the dark thoughts of the world that surround the telluric being of the poet. The northern and uninhabited lands are precisely the voids of the profane and their impossibility to understand the work as *ars poetica*.

The fourth moment in the elegy, because all this structuring of the poem is nothing more than a magical experience, conscious and forgeable in creation, reveals the secret and says that he could stay hidden in that tomb, which tired of expectations "breaks" and from all within him the mystery spreads along the course of a river. But the gaze, says the poet: "...keeps us / at one end of it, fruitful." Something indistinguishable from mystery feeds from within the world and mingles with "the angels of the trees and of / the other sights." Only for Blaga the gorun suggested the being that united through death with the telluric being of man,

because his cosmic self was detaching and climbing the path to the High, however, in Nichita Stănescu "the trees see us, / and not we them", which suggests the lack of light of the profane man who passes on the road of life without noticing lives. It is the gaze that devours, alternates and destroys when it is not controlled, short-circuiting the energies of life and causing "a snarl of green eyes", the poet ridicules existence as hanging "on the end of a gaze / that sucks us in."

Finally, the fifth part of this elegy, suggestively titled Contemplation, restores the harmony of the two parts of the perpetuation of life: "I knew this much: that it exists, / although the sight behind the leaves did not even see it."

From the superior state of poet "I was falling back into the state of man", said Nichita Stănescu, meditating deeply on his self, and tried to contemplate existence as a real fact by returning to the body, in pain and in wonder. It was a return to which the elevated, detached and elevated mind at the will of the idea through the soul, which could rise from the body at any time, returned lost in itself, after contemplating the unknown, feeling the pain of the telluric being: "that I was hitting / against my own body , with pain, / greatly marveling that I have it." The penultimate quatrain of the contemplation of the third elegy suggests the moment of the return to the body of the living substance, perhaps an Eminesian reincarnation of the idea that travels and returns from distant time in a new body, but completely changed and relived the time in which it descended into life telluric: "But I couldn't remember anything. / Just that - that I touched / Something Else, Someone Else, Else", says the poet-man whose immortality is surprised by the Pharisees: "who, knowing me, rejected me."

In the fourth elegy, as the poet suggestively transposes us into a world outlined by the archaic and balanced by the motto: The struggle between visceral and real we enter with open eyes during the Middle Ages and we feel it, like Nichita Stănescu, "retired in the cells / red and white of my blood." The globules of life, from the substance of the telluric ego, withdraw "Into the cathedral with pulsating walls". Superrealistic naturalism, in the poet's view, anticipates the testimony of the cosmic as the divine breath of human life, emptying the emptiness of being and filling it with time. For Nichita Stănescu, time exists through the human experience, as is the Middle Ages, unfolding over hundreds of human years as a witness of the measurement of telluric life. He motivates living in telluric as a rejection from outside, not that time could not coexist, but of the fact that the poet-man has a body in telluric time. A body whose pains are the turmoil, the searches and the overload of thought: "my own body hates me, / so that it can continue to exist / hates me." The effect of hatred is precisely the inability of the body of telluric time to cope with the time of detachment and lifting: "But everywhere in me there are prayers / waiting, / and wide, dark processions / with an aura of pain." The pyre is the fire of consumption, the pain that torments the poet with all the misunderstanding of the meaning of life, but also the fear of the profane who wants to make him not hear the unceasing moan of pain. The meaning of the repetition of the personal pronoun "you", from the fourth quatrain of the second part of the fourth elegy, highlights the fact that the poet is not alone, nor does he want his art to remain a shadow of any kind, but a desire of divine creation to overcome impotence through creation. The poet loved everything and devoted himself in the existing totality of his being to the form of life. For him, man was the vision, the splendor of the divine creation that he wanted as pure as his own desire to be, and he lived with the hope of the time of purification: "the lighting of the pyres, the expected, / foretold, the savior / the lighting of the pyres." The rug was the pure and dignified inspiration of the will imagined as the body of the idea which it put into words in poetry. I always felt myself in the vortex of Nichita Stănescu's thinking and in the continuous movement of his tumultuous telluric life, because he, even when he was among us, lived in the world from which he had detached himself to feel our trials, silent, with his hair disheveled by thoughts, looked and talked to himself experiencing the temptation of the real.

He had by no means belonged to the red age in which he had come as a man, for he was a poet and above all, as he himself tells us in the fifth elegy: "I was never angry with apples / for being apples, with leaves for being leaves / with the shadow for being a shadow, with the birds for being birds" (The fifth elegy, 2009:113) and he was aware that in a while he would be punished for man's sin, and all those elements listed above will be angry with him and the sentence will be: "...condemned for ignorance, / for boredom, for restlessness, / for immobility." All these sentences testify to the fact that man is defiant of his own elements of nature that sustain his life, but also inspire him. He defies his own shadow, the nocturnal part of his existential system, the testimony of telluric being and continuation as a fact of life on earth. Nichita Stănescu did not want to be a simple passer-by, he felt the breath, the unseen inspiration of the other, passerby like him but much more elevated and attracted by the moments of living: "I stand with my head uncovered, / I try to decipher what comes to me appropriate / for ignorance...", he says to himself at a certain moment and looks for the unimportant worldly and, perhaps what could the poet-man ignore more than the empty words of the profane, the only telluric elements that can be ignored, however, can he live ignoring ... no, this too will kill his existential good and gradually extinguish his flame of lighting the way on earth. Waiting will be the actual state of tears that will flow, I say, at some point, because the wounds of the words of the profane will deepen into the chambers of the heart where they will meet the divine existent, the soul.

Nichita Stănescu's surrealism made many of his contemporaries, avid for undeserved praise and marginal worshipers of a crude system, criticize him, like idiots, not the creation, but the person, sometimes relating to the physique, sometimes to acne suppurations insignificant. Not understood, the poet declares, in the "Sixth Elegy", that he is experiencing difficult moments in his life, at the age when Jesus was silently and painfully preparing his way to ascension, and says: "I am standing between two idols and I cannot -I choose / none, I stand / between two idols and it rains lightly, / and I can't choose any / and I wait, / the idols- in the light rain." How true, if we were to interpret that those two idols could be the two states of man's rites of passage, life and death, which Arnold van Gennep[2] speaks of in his work, as normal acts of man's life. Merged as if with the Bacovian spirit, Nichita Stănescu feels the spirit of the rain: "I am sitting with a shovel in my hand, between two pits, / and I cannot, in the light rain, / choose the first one that I will plug / with the earth bitten by the light rain .” The Stănesian pits are the free spaces that the brain, in a vigil of its own, charges with real images in a struggle with all that the imaginary creates and, finally, gives as experience in life with the world and with all the perceived ritual: " I live in the name of the leaves, I have veins, / I change the green to yellow and / I leave myself perished by autumn.”

4. "The real option" and Hyperborean magic

Living in the name of leaves is the continuation of the telluric life of the metamorphosed man, after death, in all that the totemic nature of our imagination activates, like a monitor on the screen of which we see scenes of the real that actually once was and remained imprinted as continuously After the leaves, whose veins are the mysterious tubes through which the sap leads life to infinity and where the poet, aware of the passing of time, alternates in colors, from the stable green of the strong existing, to the fragile yellow that, in the rainy and cold autumn, mixes with the clay that molds itself to the body after the shadow of the night. He will continue, as a time of initiation, to live also as a stone: "beaten on the

[2] Arnold van Gennep, (1873-1957), French folklorist and ethnographer. Author of a method of collecting, classifying and interpreting folklore material ("Religions, customs and legends", "Rites of passage", "Manual of contemporary French folklore"). Cf. Cartier, Encyclopedic Dictionary, Codex 2000 Publishing House, Bucharest, 2003.

roads", and as an apple: "...and I have / six pits spit between the young girl's teeth...", but he would like to live "in the name of the bricks...". Wonder we could be at the poet's wishes of to live his telluric time in the manner of these material states which, definitively, have the livable plane related to that of man. He lives through each and desires: "All to embrace, / thoroughly, all, / to grope the unborn sights / and scratch them / to the blood / with a presence." Visionary and spent in experiences, untried by the profane man, the poet tends towards the "unborn sights", the only ones that will make him reborn in the world of Hyperborea: "She told me then, seeing the fixed things / of my composition" (2009:117), and follows the proposal of the unseen magical creature who wants him in two states: that of mother and lover, but maternal love is only the desire to give birth to him, to bring him back to the world from which the poet was pushed into the telluric world "with long sounds hung by the stars of the night." The verse that ends the first stanza of the eighth elegy recreates the image of the birth of Jesus, as the accomplished fact of salvation and purification through the water of the Jordan: "I will strip my body / and I will plunge into the waters, with my soul...". For the poet, water remains the divine gift of cleansing, of awareness and its definition in the measure called the ocean: "I will plunge into such enlarged water, / crashing into the brownie views, / in a desperate, desperate movement, / I will make zigzags...". The zigzag, in the life of the aquatic being, is the calculated course of penetration through the water currents, in the life of the telluric being, it represents the movement in confusion, the search for the way out from under the pursuit of the aggressor. The water represents the birth and rebirth of the ego from the telluric ego, where: "Angels pressed like flowers / shook shattered, on platforms", angels are the image of heaven, penetrating all systems because, "in the imaginal world, thought and existence coincide", " and the angel is the optimal guide in the journey of the soul to its world, to the imaginal universe."[3] After passing through all these states, steps of cosmic advancement will reach Hyperborea: "... mortal zone / of the greatest minds, place of birth of stone children, / from which they are carved only the saints." The word mortal has two well-defined meanings in the substratum of the expression: the first, as an absolute superlative of everything that this unknown terrestrial part, called the Hyperborean country, represents for the elevated man, where only the greatest minds come to exist as emanators of wisdom towards the cosmic worlds. In his book, the eminent philosopher, Andrei Pleșu, marks the true meaning of the cosmic, writing: "Cosmicization of interiority significantly relativizes not only the common distinction between the seen and the unseen, but also the defining one for the European tradition, between thought and existence ” (About Angels, 2003:79). The second meaning of the term could be the very definition of the end of the beginning through birth. The supervision of the luminaries takes place in this cosmicized terrestrial space, completely detached from telluric magnets and the energies of worldly experiences: "Hyperborea, white - black, / gold - silver, / revelation, non-revelation, sadness / running and wandering." All these adjectives and substantivizations of the Hyperborean existential are characteristics of the elevated world, reborn and wise through the rebirth of the greatest minds that think the thing that exists: "... an act in which thinking is simultaneous with establishing, in which the simple act of thinking establishes being" (On Angels, 2003:79).

In the third part of the eighth elegy the cosmic opens up hope. The angelic wings lift the spirit high: "... the birds sitting in their beaks, / with a heavy flapping of their wings, they turn it." But flight is also a fulfilled ideal. The birds rule it from the wings, the people from thoughts that soar like these telluric and aerial creations in which: "huge eagles, with their heads buried in the stones, / deafeningly beating their wings" sway in images that turn into birds where the four seasons spent return to the rotation of the sphere.

[3] Andrei Pleșu, *About angels*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2003

At the end of the elegy, the poet seeks an explanation of flight: "Of course, the ideal of flight has been fulfilled here, / and a greenish aura portends / a much fiercer ideal", which he defines as the greenish aura that is revealed in the foreshadowing of the existing telluric, a destiny with "an ideal fervor."

The eight Stanescian elegies, dedicated to man passing through time, seek to be a boldness of the literati to explore the unknown of man with the desire to have an ideal, that of creating images imagined in a real world, and to think life as an impression of a mysterious evolution, against which the world exists, nature and the whole universe.

5. Aware of the process of rebirth, the poet creates…

The poet finds himself only in the ninth elegy: "In a black egg", as he himself declares, in his own return to the telluric being, after the long passage in time. We could compare this whole path with the long series of initiatory adventures, but a different course of steps of elevation, of the flow of the creative substance which, in the end, will pour into the Hyperborean area, the sacred area of the grouping of the greatest sages of the worlds not only of one of the worlds. There, in Hyperborea, the traveling souls gather, without forms, only ideas in images, after going through the ritual of washing in the ocean that will rise and then they will rise to the blue sky, about which the poet says: "Of course, the ideal of flight has been fulfilled here." Tired of the journey, the poet looks for a suitable place to rest to let himself "...warmed / by the expectation of flight" where "common sense is in contradiction with the cosmic state. Common sense is not interested in the truth, but in settling in the truth"[4] (Physiology of poetry, 1990:43) because the very existence of the self next to itself was true, just as the truth of the Savior in the world as the coming of heaven follows. Returned to the embryonic state, he still feels the "sensation of the eye" which "looks for an orbit". It is a sign of the desire for contemplation, of trying to escape the darkness of the unborn, but it is the idea that maternally watches over him and gives him the warmth necessary for his development in an unknown world, hence the lyrics his unspoken words to rise in the utterance of the first attempt to "walk", he says at one point, forcing himself to break the shell of the skin that restricted his movement in the animated being. It's smooth, because from the egg set up as a place for birth, it is born in a bigger egg "hatched by a bigger idea, / half yolk, half bird, / in a game of stealthy steps. " Existential game of confession in which half not being, half being, he notices from the mistake of the concentric eggs that the baby "bird rejected in flight" searches in vain for the egg and "The self tries to get out of itself, / the eye from the eye" because the eye is the light which shows the one meant to come to life that "From an egg to a bigger one / endlessly you are born, flightless / wing." From the last four verses of the elegy we draw the conclusion that everything is a dream from which: "Only from sleep / can everyone wake up" but the truth that "from the shell of life none, / never" will be able to remove, will confirm the truth of the impossibility of change in the life that is given to us by birth.

Contained in the ninth elegy, the poem "Ghost Man", dedicated to the German philosopher Hegel, gives the reader a brief presentation, in fact an anthropological information about the ghost man as a symbol of the movements that the spirit makes between planes, those worlds parallels of which the poet was aware existed on a conventional axis of which the great divine was aware. The second line informs us that this creature, as man himself, comes from somewhere outside: "outside the leaves, / outside the protective light / and even / outside himself." The first verse of the a two stanzas inform us that he "comes into being." What alien state dominates this creature who wants to call himself a man, but not be like a man and who is born quite differently from how the man of our world is born. Nichita Stănescu crosses origins that he cites as the edges of waves, cites worlds of which only he has

[4] Nichita Stănescu, *Physiology of poetry*, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1990.

knowledge, like any great poet, thinking through real images experienced by his consciousness. It is an imaginative path that his mind travels at a speed not yet discovered by scientists in the field, but who are aware of the fact of its existence. The poet does not anticipate, in this miracle of his creation the action, he brings back before the one who knows how to read his lines facts that happened and, it seems, his being motivated by existence would have participated, because the data of knowledge are very exact, proof that he says: "he sniffs existence / and gives birth allowing himself / to be devoured by it." It reveals and answers what and how the pyramids were made, carried in a vacuum, where all bodies have the same weight, and placed in deserts, not singularly, but as distinctive signs of recognition of the backwardness of time. Man - slit is the self that can touch the sphere (Earth) or the circle of life and sees like air and like dirt and feeds on leaves, but extracts sap from the leaf with the thought "...and takes knowledge / of existence", of human life created with tumult and need.

The poem unfolds like a theme course about everything that was, is and will be on Earth, and nothing is still, but everything is lived, stirred by thoughts, born and reborn, because the poet himself breathes death and life at once . There is a stanza within the poem that visualizes chaos, an image of the poet's imagination about the Universe: "The earth of being (the divine force, the creative energy of worlds and vital spaces) / draws its air from the earth / of not being, (worlds that they use their creative energies destructively, forcing their existence, feelings, thoughts, breaking their ideas from the walls of impotence). You don't know who's breathing who." Nichita Stănescu created by being inspired by angelic experiences, he breathed with the breath of nature that he felt was part of his existence, indispensable in all his telluric action, life and creation were the reasons for his experiences. He abounded in the imagination of the divine and the divine opened up to him in cosmic experiences as I am tempted to believe that Man - slit is the very existential expression of his cosmic self, the one who observes and sees the unseen: "It is not known whether between his eye / and the eye things / is there any room for sight." In things he sees everything and everything is reflected in him, a perfect androgynous, loving and desirous of love: "he comes from beyond / and even further from beyond." An adverbial phrase that expresses space, but does not give precise data about which place it is. It can be deduced that this "beyond" comes from an expression of fantastic representations, unknown to the profane man, a mysterious territory of a mysterious being who wants to approach the lost man and be close to him, or perhaps wants to acknowledge that nothing can be done without him in this space of life given to be lived in a certain way: "Everything is glued to everything: / womb to womb, / breath to breath, / retina to retina." We note from this last stanza of the poem that that osmosis is natural between the telluric ego and the cosmic ego, it is the essence of the life of the elevated man, the close connection of the soul with the heart.

In the tenth elegy, in which the expressive term of existence "I am" is placed on the right, the angelic placement of the gifts, under the title, gives hope because in the very first two lines of the elegy, the poet declares: "I am sick. A wound hurts / trampled by the hooves of running horses." This present tense of the verb a durea suggests both physical pain and emotional pain, characteristic and often encountered in Stănesci's literary creation. These pains are caused by the ignorant profane praise of nothingness, they are the pains of the telluric man's lack of skill in entering the world "beyond", that world that the poet-man sees and feels its pulse.

During the day, the poet cannot feel anything because everything is covered, annihilated by the "invisible organ", an element without a name, but which he feels as something "between the finger and the tongue". Both of these organs, being during the historical time of human evolution, means of feeling life, marking the sacred sign and feeding

the mind of the literate with the words of the book whose pages fluttered moistened by the cold saliva of the lips.

We could call this tenth elegy the poetry of the cosmic maturity of the self, after, in the nine, he had traveled a path of initiation, of knowledge through detachment from the cosmic. He had bumped into the profane mind and felt its meaningless, material, painful thrusts. Then he came the time when the divine needed advice, from the one who had given him the mission of descending and settling his elevated mind in the telluric being, and then expressions to feel inside him as settlements: "Here I am, sick of a wound / imagined between the Polar Star / and the Canopus star and the Arcturus star / and the Cassiopeia in the evening sky." All the names of the stars, which the poet lists in this brief presentation of space, are nothing but the miraculous knowledge of the Universe, alone revealing its origin, which was different from those where it would come and live until the hour of its return, that is, of telluric death. In his long celestial journey, his soul will collect experiences, moments calculated in the ages and in which he sees the time of man, that's why he says at one point: "ah, he's crazy because he suffers / from the whole universe."

Knowing that all that was now on the Earth, to which his coming was imminent, may at one moment be in destruction, he regrets the fauna of the earth, and feels the rain, the lightning, the cloud, the winter as his own organs. He understands that he is far from finding himself not in telluric space, but in the life of the world that dominates everything, and in the moments of deep melancholy through the lucidity of the elevated man, superior to a banal existence, like that of the profane, he says: "I am sick. I have a wound / that I carry on my tray / Like the end of Saint John / in a fierce Slavic dance." It is significant that the poet is an ancient survivor, a connoisseur of the history of Christianity, which he brings to his verses with great skill. That dance, which the poet mentions in his poem, was decisive for the life of Saint John. He is aware that his end could also be decided in a game of worldly movements and not by chance, towards the end of the elegy he says: "I am sick not of songs, / but of broken windows, / of the number one I am sick."

The "Eleventh Elegy", structured in eight parts, is the elegy of the end, of the giving of the earth, of the incarnation, as a beginning of the spring work: "Heart bigger than the body, / jumping from all sides at once / and collapsing from all sides-back, / upon him, / like a destructive shower of lava." The poet-man becomes aware of all the pains, enters a spring of telluric existence and tries to stay on the line of worldly life: "only one is born who is / himself a witness." Once detached from the unique matrix, from the universe in which shadows have no place, the incarnation increases the attraction and bonding altogether with the clay from which the human body was to be molded as matter, takes the outline of man, of the perfect creation of the one who willed it to be telluric not to be anything particularly cosmic. To live in the desire and in the dream of his reappearance: "I will run until the advance, the rush, / it itself overtakes me / and moves away from me / like the husk of the seed fruit...". The poet realizes that he, as a poet-man, has a mission, that of thinking and behaving like a man but forget to love: "...giving / everywhere signs of remembrance: / to the sky - stars, / to the earth - air, / to the shadows – branches with leaves on them."

He falls into a meditation in which he does not understand the shape of the body, but he understands the meaning of the incarnation when he realizes that the light itself is a gift of the body, and the sun the mirror of the vision of his coming, supported by the earth from which his own seed will grow: "... when winter / liquefies her long white bones / and spring rises."

The eleven elegies, introduced in the volume Necuvintele, with elevated substratums and subtle references, meet the conditions of an account of the evolution of the elevated man, from the first year of the birth of Jesus, with subtle falls during the pharaonic period, in fact

of an unknown, rather than suspected civilization and recorded in the documents of the time. The poet is a contemporary of past events, but also a visionary of the time to come.

In his elegies, man does not appear as a defined, existential element, but only as a form of terrestrial existence that is assumed, through the human seed, to be planted in the body of the earth that will bear him: "But above all, / we are the seeds and we prepare / from ourselves to throw ourselves into something else", which is the different life that each of us has, the way we want to exist on the whole expanse of the earth, the hope: "much higher, into something else / that carries the name of spring...", because each of us has a beginning, an unknown that leads us to life, a living being that will only know that it was born from a seed to lean on the ground.

At the end of the essay, I would try to define the two concepts, the poet-man and the man-poet, and I would start by comparing the existence of those dual forms, saying that they are two completely different structures, even if they share the essence of eternal light . The human poet, a concept not yet defined by the world of versified literature critics, lives withdrawn in reincarnation, alien and therefore misunderstood. From the womb, he was born as a creator of ideals, of profound erudition, but also of lamentations and sentimental unfulfillments. It is unique in its thinking and in the way it tries to detach itself from the profane. The man-poet, however, is born like any other from the human seed, gathers unlived feelings and lays them in the waves, then blows them away, but their movements remain unnoticed by those in the enlightened world. It roams and asks, it is given and it lives according to the desire for satisfaction. His poetry says nothing but hiccups or ruminations like some speechless ones. The poet-man, however, leaves the shadow of his books on the ground and the longing to be read.

BIBLIOGRAPHY

Barbu, Ion, *Poems, Anthology, chronological table*, preface and comments by Marin Mincu, Albatros Publishing House, Bucharest, 1975.

Blaga, Lucian, *Poems*, Introduction by George Ivascu, Literary Publishing House, Bucharest, 1966.

Constantinescu, Nicolae, *Reading the folklore text*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1986.

Constantinescu, Nicolae, *Ethnology and folklore of kinship relations*, Univers Publishing House, Bucharest, 2000.

Eminescu, Mihai, *Luceafărul,* Performed by Marin Mincu, Pontica Publishing House, Constanța, 1996.

Gennep, Arnold Van, *Rites of passage*, Polirom Publishing House, Iasi, 1996, Introductory study by Nicolae Constantinescu.

Kernbach, Victor, *Essential Myths*, Scientific Publishing House, Bucharest, 1978 Romanian Wedding, Minerva Publishing House, Bucharest, 1974.

Pleșu, Andrei, *About angels*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2003.

Stănescu, Nichita, *Physiology of poetry*, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1990.

Stănescu, Nichita, *Necuvintele*, Jurnalul Național Publishing House, Library Collection for all, Bucharest, 2009.

THANATOGRAPHY AND EXILAR CONDITION IN GABRIELA MELINESCU'S POETRY

Emanuela Ilie
Assoc. Prof., PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Although it is captured, exemplarily, in the five volumes of the" Swedish Diary" and in her fiction prose (even the one fed extensively from the autobiographical vein, such as the novel" Home Among Strangers"), the condition of the exiled, torn between powerful emotions, states, and tensions, is also captured in the poetry written by Gabriela Melinescu after settling in Sweden. Ample or short-breathed poems included in" The Fertilizing God"," The House of Smoke"," The Woman's Mirror"," Light from Light", etc. thematize the suffering of a female voice divided, dramatically, between spaces, intervals / ages, and hypostases, but also between different ways of perception and poetic valorization of memory.
The present study analyzes the imaginary of exile, seen in numerous poems in a close connection with that of death, and highlights the cores of force of a lyric powered by an acute consciousness of perpetual enlightenment and an undiminished confidence in the power of thanatography.
In close connection with the postures articulated in her public life and through her diaristic discourse, the hypostases that Gabriela Melinescu projects in her exile poetry seem, from a point on, to have an essential functionality: that of contributing to a macro-project with thanatographic stake. On the one hand, the messenger capable of transcribing the voices of the dead most beloved, the vestal capable of recovering the androgynous figure, Gabrielina who reunites with the specter of Emil Botta in "The Vision", the hostess who prepares for welcoming the Dead in her "shining white dress" and reciting "She at his funeral" by Thomas Hardy, "The Virgin" who transforms her body into an aerodynamic one etc. etc. do nothing but passionately cry out their will to disembody, to liberate from the body and purify by reuniting with transcendence.
On the other hand, regardless of the form in which Gabriela Melinescu poses herself or the otherness – of mythological, philosophical or esoteric origin – that she borrows (see for example "The Death of Sapho", "The Messenger", "Paracelsus' Red Beret", "Narcissus", "Spring" and "Mars vivendi"), the poetess doesn't forget to change her speech into a direct or barely camouflaged eulogy of the Poem about and in Death. From her point of view, everything exists, everything feels only to serve as scriptural matter, used to thematize the apparent death and the true life, the one beyond.

Keywords: exile condition, thanatography, torn identity, mystic, visionarism.

Cu toate că este captată, exemplar, în cele cinci volume ale *Jurnalului suedez* și în proza de ficţiune (mai ales cea hrănită extensiv din filonul autobiografic, precum romanul *Acasă printre străini*), condiția exilatei sfâșiate între emoțiile, stările și tensiunile cunoscute este surprinsă și în poezia scrisă de Gabriela Melinescu după stabilirea în Suedia. Desfășurări poematice ample sau de scurtă respiraţie incluse în *Zeu fecundator, Casa de fum, Oglinda femeii, Lumină din lumină* ș.a. tematizează suferința unei voci feminine împărțite, dramatic, între spaţii, intervale/ vârste și ipostaze, dar și între moduri diferite de percepție și valorificare poietică a memoriei.

Studiul de faţă analizează imaginarul exilului, valorificat în numeroase poeme într-o strânsă legătură cu cel al morţii, și reliefează nucleele de forţă ale unei lirici alimentate de o acută conștiinţă a iluminării perpetue și o încredere neștirbită în forţa thanatografiei.

Într-o măsură substanțială, poezia scrisă de Gabriela Melinescu după 1976 se grefează pe aceleași obsesii pe care le puneau în lumină volumele publicate până la plecarea din ţară. Am în vedere aici, desigur, nu atât la deschiderea reprezentată de *Ceremonie de iarnă* (1965) – acolo unde, cum s-a observat de altfel în mai multe rânduri, vitalismul debordant al celei ce

descoperea, cu uimirea și candoarea specifice vârstei, și lumea, și propriul univers de emoţii copleșitoare nu depășea totuși cadrele șaizeciste obișnuite –, cât cărţile următoare ale poetei: *Fiinţele abstracte*, 1966; *Interiorul legii*, 1968; *Boala de origine divină*, 1970; *Jurământul de sărăcie, castitate şi supunere*, 1972; *Împotriva celui drag*, 1975. Pentru că în ele sunt vizibile, într-adevăr, voinţa sublimării energiilor genuine, ispita abstractizării și a problematizării realităţilor fiinţiale profunde, percepute prin filtrul unei sensibilităţi care, ultragiată de câteva experienţe traumatice, nu ezită să își facă din visul recuperator, spiritualitate și poezie (prin extensie, cultură) scuturile de protecţie preferate. Ce-i drept, în fiecare dintre ele tânăra poetă continuă să manevreze, cu o anumită dexteritate, imaginarul neomodernist uzual, descriind ritualuri, gesticulaţii și atitudini lirice ușor de recunoscut, captate în versuri cu certă alonjă intertextuală[1]: „ și dintr-o dată aud cum nenăscuţii/ în alte trupuri pe ultimii copii îi izgonesc”; „aproape sunt cel mai divin adolescent/ a cărui carne guri abstracte o gustă”; „Noi suntem doar două arme căzătoare,/ stăm în puști de sticlă transparente/ pe care un ochi albastru a văzut/ ale îngerilor reci amprente”; „O, cum înfiorată vine vremea/ izbindu-se de trunchiul nostru drept,/ eu stau și mă-ndoiesc de lucruri,/ pe cel ce nu există îl aștept.” etc. etc. Dincolo de acestea, totuși, se întrevăd deja cele două serii de teme și prelucrări motivice pe care scriitoarea le va pune în valoare în întreaga sa creație literară. Pe de o parte: răul insolvabil, *boala de origine divină* (metaforă, între altele, a fragilităţii esenţiale din *spaţiile lucrurilor puse-n ger*, a scindării în/ prin elemente sau a predestinării întru Poezie), existenţa ca vocaţie sacrificială, *moartea cu braţele unei subţiri meduze*. Pe de altă parte: feminitatea într-o devenire continuă, de la nașterea chinuită și copilăria ca formă suplimentară de expulzare a fiinţei („naștere, tu, aruncare din cărămizi, var și nisip/.../ zvârlirea rece din craniul de piatră al casei/ când încă mai eram copil fierbinte și urât.”) la maturitatea erotică și refuzul maternității; raportarea perpetuă la tatăl dispărut prematur; căutarea obstinată a unui celălalt care să suplinească absenţa; *puterea morţilor asupra celor vii* ș.a.m.d.

Fără excepţie, acestea se pot descoperi în fiecare dintre cărţile sau ciclurile de poeme scrise și publicate după ce Gabriela Melinescu alege să plonjeze în necunoscutul suedez alături de René Coeckelberghs. Un text din *Casa de fum* (1982), intitulat *Diavole, mă iubești tu?*, spre exemplu, materializează neostoita sete de transcendent(al) și iluminare a poetei – pe care definitiva pierdere a „celui drag” o reașază pe temeiuri noi, fără a-i dilua din încrederea veche într-un destin hărăzit Frumuseții de dincolo de conceptibil: „De la naștere am primit în pântec lovitura Soarelui/ şi nu am încetat să ard în măruntaie./ Egrete şi pajere fabuloase cu putere/ se încrucișează în creierul meu./ Am onoarea de a trăi în splendoarea lumii/ şi nu am frică de răul gust./ Diavole, mă iubești tu?// Nimic nu e mai frumos decât eternitatea acestei clipe / când am în nări miros de pierdere, parfum de distrugere./ Din drojdiile stricăciunii/ un lotus va țâșni în gura mea.” Abil deghizată grație înșelătoarei forme a pastelului vegetal, tulburătoarea *Floarea soarelui,* inclusă în cartea *Oglinda femeii* (1986), recapitulează datele esențiale ale tragediei personale: „Floare a soarelui plantată/ de tatăl meu pe balcon/ înainte de a se arunca în aer,/ floare semănând de aici înainte/ cu fața nerasă a tatălui meu.// Și cea mai frumoasă floare a soarelui/ niciodată uscată, umeda floare a uleiului/ din tablourile lui Vincent/ eternizând moartea.// Mulţumesc, soare, pentru floarea iubită/ de cei arși de lumină, grăbiți către crematoriu./ Tu, floare a sinucigașilor/ pe care nimeni nu te poate opri să crești/ și să strălucești/ în grădina întunecată a vieții“. În fine, *Sub un copac,* din *Lumină din lumină* (1993), amintește de semnificațiile taumaturgice ale visului ca modalitate de re-conectare totală cu lumea spiritelor, de care poeta se mărturisește mereu apropiată: „În vis există un copac/ plin de păsări ciripind/ mișcând leagănul de ramuri.// În vis există

[1] Ion Pop a observat, cu îndreptăţire, că „lecţia lirică stănesciană modelează într-o oarecare măsură” etapa inaugurată prin volumul *Fiinţele abstracte* (în *Poezia românească neomodernistă*, Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, p. 644).

altcineva/ la fel de liber ca și mine/ intrând și ieșind/ în lumea spiritelor.// În vis de asemeni cade cineva în somn/ lângă picioarele de lotus ale bătrânilor,/ cineva plin de pietate ca mine."

În același timp, peste rețeaua veche de semne și simboluri poetice atât de dragi Gabrielei Melinescu se suprapune inevitabilul recurs la imaginarul exilului, așa cum este el perceput de o scriitoare scindată dureros nu numai între spaţii, culturi și mentalități extrem de diferite, ci și între forme de expresie cu totul distincte. După cum am arătat într-un studiu recent[2], zeci de pagini din primele două volume ale *Jurnalului suedez* detaliază ceea ce diarista numește „atmosfera plină de paroxism lingvistic"[3], zăbovind asupra sfâșierii teribile de vector profund identitar şi existențial pe care exilata împărțită între franceză, suedeză și română o trăiește timp de mai mulți ani. Spre deosebire de diaristă, care nu ezită să expună în detalii percutante tensiunile provocate de scindarea (prioritar) lingvistică, poeta preferă să își sublimeze experiența dezrădăcinării și să transfere în plan poietic drama celei forţate de împrejurări să descopere un adevăr perceput, de la un punct încolo, drept unul inviolabil: acela că, atunci când îţi resimţi limba maternă ca o tumoare sau ca un laț ce te poate oricând sugruma, trebuie să înveți să scrii cu „un fel de limbă fără limbă, o stare universală, loc de întâlnire a tuturor limbilor."[4] Ori chiar să strigi direct din inimă, fără alibiul înșelător al limbii natale, după cum o arată în mai multe poeme scrise în exil. Bunăoară, în neliniștitoarea *Liturghie pe coşul pieptului,* din *Lumină din lumină* (1993), concentrată pe ideea de distilare a pierderilor specifice dezrădăcinaților, care își pierd treptat credinţa în orice formă de autoritate (fie ea socio-familială ori ecleziastică) și își transformă trupul însuși într-un fel de biserică, în care credinţa se poate striga – altfel, nemediat, dar cu o intensitate la limita combustiei: „Nu posedăm nimic./ Suntem copiii orfani ai exilului./ Nu mai avem biserică,/ preoții noștri de mult s-au vândut/ femeii îmbrăcate în purpură și carmin.// Ne avem numai pe noi înșine/ și ţinem liturghia pe un piept de om/ la fel ca atunci când eram fugăriți,/ în închisoare sau în lagăre de muncă./ După credinţa noastră/ fiecare om poate înlocui biserica/ cu propriul său corp/ pentru că pieptul omenesc/ e la fel de sfânt ca și biserica./ (...) De aceea vorbim prin inimă cu Dumnezeu,/ strigăm bătându-ne cu pumnul în piept:/ Doamne, auzi-ne,/ Doamne, ai milă de noi!"

Transferul nu înseamnă însă și renunțarea definitivă la biografemele ce continuă să se inscripționeze în carnația poeziei de exil a Gabrielei Melinescu. Un exemplu relevant în acest sens este constituit de *Fuga* inclusă în *Zeu fecundator* (1977), construită ca un monolog adresat tatălui, povara dulce pe care femeia simte nevoia să o poarte și în exilul ce îi permite să re-definească noțiunea de acasă: „Credeam că suntem acasă/ când a venit ordinul de plecare./ Cât de mult crezusem în pământ/ și mă înfricoșase deșertul din aer.// Picioarele tale iubite/ purtau mereu o veste bună - / te-am luat în spinare/ și aerul a devenit patria noastră/ de origine." Altul, intitulat semnificativ *Patrie de ţărână,* contextualizează ruptura definitivă de mamă – reflectare metonimică a întregului spațiu natal – și amintește fără ezitările, eufemismele sau alunecările metaforice obișnuite de marile tragedii din familia Gabrielei Melinescu: „Aveam atâta noroc să plec/ din patria imposibilă./ Mama era tristă/ să mă piardă pentru totdeauna.// N-am mai văzut-o niciodată/ după zece ani, a murit mama,/ i-au ars trupul. Cenușa ei se odihnește/ într-o urnă în ţara unde a fost iubită,/ neînţeleasă și răstignită pe o

[2] Inclus în Emanuela Ilie, *Corpuri, exiluri, terapii*, Editura Cartea Românească Educaţional, Iași, 2020.

[3] Justificată de faptul că scriitoarea se împarte, la început extrem de dureros, între trei limbi diferite și trei forme de dicţiune identitară diferite: „cu cel iubit vorbesc în franceză, limba iubirii noastre, cu ceilalţi în suedeză, care se impune din ce în ce mai mult din cauza curiozităţii mele de a citi Swedenborg şi Strindberg în original. M-am surprins căutând în minte după cuvintele limbii materne. Limba română e acum pe locul trei şi mă doare ca o tumoare de care vorbea Cioran că trebuie extirpată. Eu însă nu voi face aceasta niciodată pentru că eu nu scriu cu limba. Această mărturisire a şocat pe mulţi, dar e ceva special pe care-l resimt în mine: scriu cu un fel de limbă fără limbă, o stare universală, loc de întâlnire a tuturor limbilor (Gabriela Melinescu, *Jurnal suedez II (1984-1989)*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 10).

[4] *Ibidem.*

cruce casnică.// Nu-i adevărat că sufletul zboară/ când trupul se stinge. Sufletul mamei/ există în focul din casa veche unde/ întruchipările anilor noștri dăinuie,/ în pomii în care mă suiam,/ în păsările care cântau pentru mine,/ pentru sinuciderea tatei,/ pentru frumuseţea Tatianei.// Râsete, lacrimi și glasuri,/ totul s-a amestecat/ în pulberea neagră/ care întotdeauna se numește PATRIE."

Proiectate pe același fundament traumatic, unele dintre cele mai puternice[5] poeme scrise de Gabriela Melinescu individualizează diferite etape ale doliului sau revin asupra singurătății radicale în care scriitoarea se adâncește începând din vara lui 1989 – anul ce îi marchează tragic biografia prin despărțirea definitivă de René. Sfârșitul neașteptat (în urma unui infarct) al soţului mult iubit este trăit de Gabriela aproape ca moartea proprie, într-o logică a iubirii nedespărţite prin moarte pe care Vladimir Jankélévitch ne-o clarifică într-o pagină memorabilă din *Tratatul despre moarte*.[6] Confruntată cu acest nou sfârșit devastator, cea-care-supraviețuiește nu-și mai poate găsi alinarea decât în memoria afectivă și în transferul oniric, fie el nocturn ori diurn, din lumea viilor în general disprețuiți în lumea celor pe care îi resimte în continuare drept *iubiţii mei*. Adevărat laitmotiv al ultimelor trei volume din *Jurnalul suedez,* călătoria în universul morţilor[7] este prezentată frecvent în opera Gabrielei Melinescu în forma unui ritual hibrid, cu elemente preluate din mai multe religii şi culte. Acesta îi suplinește, de bună seamă, atât „veșnica mea nostalgie pentru vise de nepătruns"[8], mărturisită încă din tinerețe, cât și nevoia de comunicare cu singurele fiinţe care au înţeles-o (după cum afirmă repetat în paginile diaristice). Figura care îi stimulează cel mai frecvent reveriile cu pretext funerar rămâne și în poezie aceea a tatălui, însoţitorul de elecţie al visătoarei sau destinatarul preferat al textelor scrise, la temperatura înaltă a suferinţei fără leac, de fiica pe deplin convinsă și de Frumuseţea nealterată a celor plecați *în întuneric*, și de *Puterea morţilor asupra celor vii.* Lui îi sunt dedicate și textele menite a-i reface, printr-o anamneză întunecată expresionist precum cea din *Aerul tare al feţei tale,* chipul reţinut doar pe ecranul blurat al amintirii: „Tot ce vedem/ mâine ar putea să dispară,/ purtat cine știe unde de vânt./ Tot ce păstrasem ca amintire/ să se așeze ca praful sub picioare/ în aerul tare al feței tale.// Scheletul meu ieșit din plasa roșie a cărnii/ îți iese în întâmpinare/ ca o minerală floare/ topindu-se/ în aerul tare al feței tale.// Lumea fără mormânt,/ păduri de cruci triumfale/ înaintează definitiv/ în aerul tare al feței tale." Ori poemele de o certă gravitate articulate în jurul invocațiilor programatice de tipul celor din *Circ*: „Priviţi deasupra curgătoarelor câmpii/ ce poate să fie mai frumos decât/ morţii purtaţi în braţe de cei vii ?// Eu

[5] Pentru că trebuie să recunoaștem că, într-adevăr, uneori în lirica Gabrielei Melinescu „intervine ambiţia unui sublim filosofant. Poeta are impresia că ar putea surprinde o suprarealitate, măcar un «supratrup» cu ajutorul unui conceptualism care, spre deosebire de raţionalitatea excesivă, cu intenția explicației, a «clarificării», caracteristică celui vechi, mizează pe obscuritate. (...) Vizionarismul e fabricat la rece, conceput fără complexe, ca un afiș metafizic." (Gheorghe Grigurcu, *Poezie română contemporană II,* Editura Revistei Convorbiri literare, Iași, 2000, pp. 109-110).

[6] „între moartea altuia, care este îndepărtată și indiferentă, și moartea-proprie, care se află chiar în fiinţa noastră, există proximitatea morţii aproapelui. *Tu* reprezintă, într-adevăr, primul Celălalt, un celălalt imediat, altul și non-eul în punctul său de tangență cu eul, limita proximă a alterității. Astfel, moartea unei ființe dragi este *aproape* ca a noastră, aproape la fel de sfâșietoare ca a noastră" (Vladimir Jankélévitch, *Tratat despre moarte.,* traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 2000, pp. 28-29).

[7] „După moartea soțului, întreaga investiție afectivă (tatăl sinucis și cei doi iubiți morți Nichita Stănescu și René Coeckelberghs) se face, deodată, «în» lumea cealaltă; cele mai profunde mize ale vieții se află *dincolo* de viață, iar călătoriile celei vii în lumea morţilor iubiţi devin o realitate onirică și o atitudine diurnă. Scriitoarea va căuta deci să păstreze acest privilegiu major al unui – să-l numim – *suprasimţ al morţii* cu orice chip și în orice condiţii.", notează Adela Toplean într-un studiu excelent despre Gabriela Melinescu (*Moartea modernă, între poetică și tanatologie: repere suedeze, accente românești*, Editura Universității din București, 2016, p. 251).

[8] Gabriela Melinescu, *Jurnal sudez I (1976-1983)*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 212.

însămi duc pe umeri/ un mort necunoscut,/ şi mi se pare leşul atât de uşor./ La rândul său mortul meu duce/ pe oasele întunecate un alb nor." În poemele scrise după 1990, frecventă este și raportarea la un celălalt în care se re-construiește, în liniile esențiale pe care le știm din *Jurnalul suedez*, portretul soţului ca dublu gemelar, cu care văduva continuă să comunice într-o ordine supra-mundană, recuperatoare de narațiuni fondatoare: „Deodată se arată pentru mine/ Locotenentul păsărilor și spune:/ Nu fi tristă. Eu sunt cu tine./ Împărţim pâine și vin.// (...)// El vrea dintr-o dată/ să deșire pânza Lunii/ și să facă din ea două cămăși/ cu care să îmbrace/ sufletele noastre gemene." (*Cel mort în vizită*)

În strânsă legătură cu postúrile pe care și le construiește în viaţa publică și prin intermediul discursului diaristic, ipostazele pe care și le proiectează în poezia de exil par, de la un punct încolo, a avea o funcționalitate esențială: aceea de a contribui la un macro-proiect cu miză thanatografică. Pe de o parte, vestala aptă a recupera, odată cu varii *Imagini din singurătate,* figura androginică („Văd hainele tale de războinic./ Văd hainele mele de vestală./ Strig: cine suntem noi?//(...)// Mi-am amintit deodată/ minunea de-a fi fost băiat și fată."), Gabrielina ce se reîntâlnește cu spectrul lui Emil Botta în *Vedenia* („stătea pe un pod de beton/ cu aerul său hamletian/ murmurând în graiul păsărilor:/ ce minune, Gabrielina, ce minune."), gazda ce se pregătește pentru *Cel mort în vizită* îmbrăcându-și „strălucitoarea mea rochie albă" și recitind *She at his funeral* de Thomas Hardy, *Fecioara* care își transformă trupul într-unul aerodinamic numai pentru că are vocaţia înălțării prin suferinţă („Nimic nu mi se pare mai curat decât cerul./ Orice mi s-ar întâmpla mă ridic prin suspin./ Corpul lucește ca un zepelin în ochii oamenilor./ Plină de aer sunt, gata de zbor.// (...)// Se aud strigăte: e pierdută dar se mai vede încă!/ Nicio femeie nu mă invidiază/ pentru că eu iubesc cerul și vreau să mă înalţ.") ș.a.m.d. nu fac altceva decât să își strige, pătimaș, voinţa de des-trupare, de eliberare de corp și purificare prin contopire cu transcendența.

Pe de altă parte, indiferent de forma în care se ipostaziază sau alteritatea – de sorginte mitologică, filosofică ori ezoterică – pe care o împrumută (v. bunăoară *Moartea lui Sapho, Mesagera, Bereta roșie a lui Paracelsus, Narcissus, Primăvara* și *Mars vivendi*), scriitoarea are grijă să își întoarcă discursul într-un elogiu direct ori abia camuflat al Poeziei despre și întru Moarte. Totul există, totul se simte numai pentru a servi ca materie scripturală care să tematizeze sfârșitul aparent și adevărata viaţă, cea *de dincolo,* pare a transmite Gabriela Melinescu. Din acest motiv, în *Singurătatea* ei plină de spectre iubite poeta nu contenește să personalizeze extincţia („Strig: Tu!/ El spune: Eu!/ Eu strig: Numai tu!/ El răspunde: Eutueutu/ cu știinţa morţii/ în toate limbile.") ori să o transfere în câmp poietic. Astfel procedează, spre exemplu, într-un dens text programatic, *Dulapul cu poezii,* dedicat epitextual lui Pierre Zekeli: „Te asigur:/ aceasta nu este ultima scrisoare pentru tine,/ corespondenţa noastră continuă,/ cu toate că nu mai ai nici o adresă,/ există încă/ dulapul cu poezii cu picioare de grifon/ și aripi de balaur,/ dulapul de poezii care poate merge și zbura/ înainte și înapoi/ din lumea asta către cealaltă."

La fel ca această secvenţă închipuită din corespondența cu unul dintre morţii săi dragi, toate cărţile de versuri ale neobositei călătoare între cele două lumi îi certifică disponibilitatea imensă către materializarea alterităţii radicale și încrederea neștirbită în sensul major al thanatografiei.

BIBLIOGRAPHY

Melinescu, Gabriela, *Puterea morţilor asupra celor vii. Antologie,* Editura Polirom, Iași, 2005.

Melinescu, Gabriela, *Jurnal sudez I (1976-1983)*, Editura Univers, Bucureşti, 2000.

Melinescu, Gabriela, *Jurnal sudez II (1984-1989)*, Editura Polirom, Iaşi, 2002.

Dună, Raluca, *Gabriela Melinescu*, în Academia Română, *Dicţionarul general al literaturii române,* ed. a II-a rev., vol. 5, M-O, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2019, pp. 291-301.

Grigurcu, Gheorghe, *Poezie română contemporană II*, Editura Revistei Convorbiri literare, Iași, 2000.

Ilie, Emanuela, *Corpuri, exiluri, terapii*, Editura Cartea Românească Educaţional, Iași, 2020.

Jankélévitch, Vladimir, *Tratat despre moarte*, traducere de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 2000.

Pop, Ion, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018.

Toplean, Adela, *Moartea modernă, între poetică și tanatologie: repere suedeze, accente românești*, Editura Universităţii din București, 2016.

A FORM OF CULTURAL DIPLOMACY, THE ROMANIAN GRAMMAR FOR FOREIGNERS: VASILE ALECSANDRI, A CASE STUDY

Luiza Catrinel Marinescu
Assoc. Prof., PhD, University St Kliment Ohrdisky, Sofia

Abstract: The present study aims at a contemporary rereading of one of the first Romanian grammars Grammaire de la Langue Roumaine par V. Mircesco précedée d un aperçu historique sur la langue roumaine par A. Ubicini, Paris, Maisonneuve et Cie, Libraires éditeurs, 15 Quai Voltaire, 15, 1863 intended for the use of foreign students, made by two personalities of the nineteenth century: A. Ubicini and V. Alecsandri, who sign under the pseudonym V. Mircesco. The study points out information about: a. The personality of the two authors who sign the preface, the other the actual content of the Grammar; b. Addressee of the Grammar: French-speaking public; c. The Method of structuring linguistic material; d. Didactic strategy for selecting examples from the textbook; e. Illustrating rules with examples: stylistics and literature; f. The didactic modernity of V. Mircsco's Grammar.

Keywords: Romanian language for foreigners, V. Alecsandri, A, Ubicini, Romanian didactics, Romanian grammar.

a. Personalitatea celor doi autori care semnează unul prefața, celălalt conținutul propriu-zis al *Gramaticii*

Imediat după Războiul Crimeei din 1853-1854, în vederea întemeierii unei țări unite și a unei culturi moderne, soluția secolului al XIX-lea românesc a fost realizarea a trei opere fundamentale: un dicționarul al limbii române, o gramatică a limbii române și o istorie a românilor. În vederea validării internaționale, proiectul trebuia să respecte armonic duhul latin al limbii și al continuității neamului românesc.

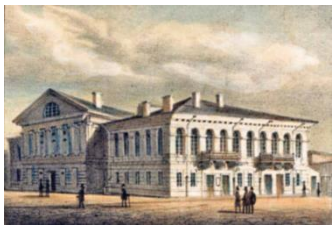
JEAN-HENRI-ABDOLONYME UBICINI (20 OCTOBER 1818 – 28 OCTOBER 1884) SURSA HTTPS://EN.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/ABDOLONYME_UBICINI

În acest context are loc întâlnirea providențială în lumea diplomației a doi cărturari: ambii italieni prin origine, unul născut în Franța, celălalt în România. Primul, Jean-Henri Abdolonyme Ubicini (20 X 1818 28 X 1884), secretar personal al domnitorului Grigore Alexandru Ghica (ianuarie 1855 1856) a publicat *En Moldavie 1855 – 1856*. Volumul a apărut la Besançon, în 1894, în numai zece exemplare, pentru a fi citit exclusiv de prieteni și numai după moartea autorului. Ubicini era un istoric francez, un profesor ce se formase după tradția școlii franceze: călătorise în Italia și în țările din Balcani, exact în timpul Revoluției de la 1848 și contribuise la victoria ideilor de egalitate, libertate și fraternitate de sorginte franceză. Ubicini era un om prețuit de boierii Golești și de apropiații lor, care își trimiteau copiii în Franța la școala lui Ubicini. Alexandru Odobescu era prin 1855 împreună cu mama sa să vadă această școală la care Ubicini era profesor. Franța era unul din locurile unde începea să se formeze viitoarea elită culturală românească modernă, nutrită de idealuri patriotice și adăpată la izvorul înnoirilor occidentale.

Celălalt era Vasile Alecsandri, prezentat în prefața cărții cu o bibliografie de 5 rânduri, în ciuda faptului că harnicul scriitor avea o adevărată pleiadă de opere de succes, reprezentate pe scena Teatrului Național de la Iași, înființat pe cheltuiala tatălui său, vrednicul vornic Vasile Alecsandri, cel care se aflase la conducerea Conservatorului Filarmonico-dramatic din 1836 în strada Banu din Iași. Când teatrul Național fusese înființat în 1840,

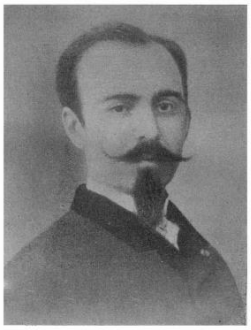
Conservatorul își încetase activitatea, iar vreme de doi ani pe scena Teatrului Național au intrat în repertoriu mai ales piese franțuzești. A mai durat puțin până când tânărul Vasile

Alecsandri, de nici 25 de ani va cunoaște succesul prin comediile sale ce vor răspândi noile idei progresiste în societatea tradiționalistă și anchilozată. Aceste piese vor critica vertiginos moravurile, încercând să le îndrepte. *Iorgu de la Sadagura, Spătarul Haşmaţuchi, Iașii în carnaval, farmazonul din Hârlâu, Chirița în Iași* sunt piese ale tânărului Alecsandri, comedii care au avut succes și pentru că pe scena teatrului au colaborat oameni cu idei importante și cu pasiunea propășirii: Alexandru Flechtenmacher, Matei Millo, Dimitrie Gusti. În fostele case ale logofătului Alecu Ghyka, în apropierea Teatrului Național de azi, în această ambianță a funcționat teatrul condus de Alecsandri, Kogălniceanu și Negruzzi în perioada anilor 1840-1843. În 1846, când se va juca prima piesă în limba română, Vasile Alecsandri era considerat adevăratul ctitor al Teatrului Național. Clădirea Teatrului Național din Copou a ars în 1888, dar faima creatorului său nu a dispărut. „Rege al poeziei", „veselul Alecsandri" este și unul dintre primii culegători de folclor. *Balade adunate şi îndreptate, (1852-1853)*, în ediția din 1866 (*Poezii populare ale românilor*) sunt creații culese din toate regiunile locuite de români, autorul încercând o primă clasificare a pieselor folclorice în: balade sau cântece bătrânești, doine sau cântece de dor, cântece haiducești, hore și doine de jale. El este cel care descoperă *Miorița* și o face cunoscută lumii prin traduceri în franceză, engleză și italiană, atrâgând atenția asupra unui fenomen literar unic, sintetizat mai târziu de George Călinescu: fenomenul miturilor fundamentale ale literaturii române de sorginte populară.



Din documentele arhivei diplomatice aparținând domnitorului Alexandru Ioan Cuza reiese că acesta intenționa realizarea unei Școli Române la Paris încă din 1862 și că se străduia să organizeze participarea Principatelor la Expoziția Universală de la Paris de la 1 aprilie- 31 octombrie 1867.

În contextul diplomatic complicat al perioadei respective, niciunul dintre obiectivele de mai sus (dicționarul, istoria și gramatica) nu se putea realiza imediat, deși aceste lucrări aveau valoare întemeietoare.



COLONELUL IOAN ALECSANDRI
Primul Agent diplomatic al României la Paris
între anii 1859—1866.

Ceea ce reușește să facă Vasile Alecsandri imediat, în 1863 este prima gramatică a limbii române pentru străini realizată în limba franceză de un vorbitor nativ de limba română, care se prezintă pe coperta cărții drept autor de poezii și de piese de teatru în limba română, însă având o expertiza mult mai amplă.

Cartea avea un număr redus de pagini, adaptat la timpul pe care un cititor străin și-l putea dedica pentru a citi și eventual a se intrui, dacă ar fi interesat vreodată să facă afaceri pe acest teritoriu al Principatelor Române. Și cum interesele franceze convergeau cu cele românești în privința voinței de cunoaștere politică, economică, cum românii erau deja vorbitori de limbă franceză, a scrie un manual de gramatică românească în limba franceză era cea mai la îndemână metodă de diplomație culturală. Pentru schimbul de idei, de informații, referitoare la artă, la literatură, la limbă, la fapte care să ajute la cunoașterea mutuală era necesar un ghid de conversație. Acesta era în mod special un mijloc de cunoaștere a lumii românești din Principatele danubiene, reunite la 24 Ianuarie 1859. La momentul respectiv regulile de gramatică și apoi ghidul de conversație îl făceau pe francez să fie capabil în scurt timp să identifice termenii cheie, să înțeleagă, să numească și să recunoască principalele idei,

având o înțelegere detaliată asupra realității din teren, realitate pe care era invitat să o cunoască direct, conform tradiției școlii franceze de comerț internațional, de diplomație.

La rândul său, domnitorul Alexandru Ioan Cuza menținea niște relații foarte apropiate față de cancelaria împăratului francez Napoleaon al III-lea, desfășurând o diplomație prudentă față de Imperiul Otoman. Oamenii săi de încredere erau prieteni, înrudiți între ei: Ioan Alecsandri la Paris ajutat de Vasile Alecsandri și Costache Negri la Cobstantinopol. Conform uzanțelor timpului, Consulul francez de la Iași devenise secretarul cancelariei domnitorului Alexandru Ioan Cuza, realizând corespondența diplomatică cu Franța, comunicare referitoare la reformele înfăptuite treptat și la înființarea misiunii militare franceze în Principatele Unite. Întreținând corespondența diplomatică cu împăratul Napoleon al III-lea în limba franceză, domnitorul Alexandru Ioan Cuza a înțeles că numai în acest fel își poate salva țara, multă vreme teritoriu de bătălie pentru mărețele imperii. Această corespondență diplomatică era făcută de un francez nativ, care avea și proprietatea, și probitatea afirmațiilor, și precizia exprimării slujind intereselor comune. (***, 1937: 86).

În domeniul alcătuirii ghidurilor de conversație, al cărților referitoare la o anumită limbă, vorbitorii nativi erau preferați în calitate de autori, de fini cunoscători ai eleganței, ai subtilității și al rafinamentului limbii lor materne. Cu atât mai mult, dacă autorul respectiv vorbea limba franceză, el era preferat pentru conexiunile pe care le putea face.

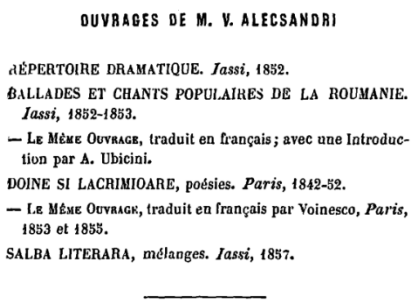
b. Destinatarul *Gramaticii*: publicul francofon

De ce era necesară o gramatică a limbii române pentru străini după ce fusese realizat un manual de gramatică în limba franceză pentru români realizat de un străin (vezi Jean Alexandre Vaillant *Grammaire Roumâne,* Bucharest, chez Frédèric Walbaum, 1840)? De ce era necesară o gramatică românească scrisă cu litere latine în franceză, destinată unui public de elită și semnată de „profesorul V. Mircesco”, nimeni altul decât Vasile Alecsandri?

Imediat după Unirea Principatelor Române Alexandru Ioan Cuza a avut următorii miniștri ai afacerilor străine: 1) pentru Moldova Vasile Alecsandri de la 12/ 24 Ianuarie 1859 la 3/ 15 mai 1860 și pentru Țara Românească Vasile Alecsandri de la 11/ 23 octombrie 1859 la 28 mai/ 9 iunie 1860. În 13 ani, Alexandru Ioan Cuza a avut 13 miniștri deosebiți fără a își schimba politica pe care o conducea, având un singur agent diplomatic la Constantinopol C. Negri și un singur agent diplomatic la Paris, maiorul și apoi locotenent colonel Ioan Alecsandri, fratele mai mic al poetului Vasile Alecsandri, un intelectual inteligent și instruit, vorbitor de franceză și de engleză. Înrudirea dintre familiile lui Al. I. Cuza și V. Alecsandri este demonstrată în (Studza, 2004: 56). Printre competențele primului agent diplomatic la Paris stătea și aceea de propagandă, de lămurire a opiniei publice franceze asupra Principatelor Unite, denumire contestată la vremea respectivă de foarte multe cancelarii. Cu mult tact și cu multă răbdare în lupta diplomatică pentru interesul țării sale, Ioan Alecsandri a reușit să își creeaze legături strânse în mediile politice înalte, în cele diplomatice, economice și în rândul presei din Franța și să obțină sprijinul împăratului Napoleon al III-lea pentru recunoașterea unirii de către marile puteri, a domnitorului român, Alexandru Ioan Cuza, conducător al Principatelor Române pe tot parcursul vieții sale și pentru sprijinirea eforturilor unioniste bazate pe forța financiară și militară, care să permită folosirea ocaziilor prielnice în folosul țării sale.

Vasile Alecsandri și fratele său, Iancu erau prietenii de încredere ale domnitorului român Alexandru Ioan Cuza, cei doi frați fiind implicați în demersurile diplomatice europene pentru recunoașterea statutului țării lor. Vasile Alecsandri publicase multe opere până în 1863, în mod special legate de lumea teatrului și de tradiția familiei sale, care încurajase viața teatrală și sprijinise fondarea acestei instituții culturale în Moldova. (*Volume de teatru.*

Comedii, Farmazonul din Hârlău, 1841; *La București, Modista și cinovnicul*, 1841; *Spătarul Hatmatușchi - comedie pierdută,* 1844; *Creditorii*, 1845; *Chirița la Iași sau Două fete ș-o neneacă,* 1850; *Soldan Viteazul*,1850; *Herșcu Boccegiul,*1851; *Doi morți vii,*1851; *Kir Zuliaridi,*1852; *Chirița în provinție,*1852; *Monte di fo,*1843; *Păcală și Tândală,*1857; *Salba literară,*1857;*Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului*, 1844; *Un rămășagul - comedie vodevil*, 1846; *Iașii în carnaval sau Un complot în vis*, 1845; *Iașii în carnaval sau un Complot in vis*, 1845; *Peatra din casă – vodevil*, 1847; *Mama Angheluța doftoroaie,* 1850; *Nunta țărănească,* 1850*; Chirița în Iași sau două fete ș-o neneacă,* 1850; *Repertoriul dramatic al d-lui Vasile Alecsandri, I,* 1852; *Chirița în provincie*, 1855; *Cinel-Cinel - vodevil*, 1857; *Boieri și ciocoi,* 1859; *Sgârcitul risipitor,* 1860; *Satul lui Cremene*, 1860; *Sandu Napoilă, ultra-retrogradul*, 1860; *Clevetici ultra-demogogul*, 1860; *Timofte Napoilă ultra-retrogradul*, 1860; *Rusalii*, 1861; *Cucoana Chirița în voiagiu,* 1861; *Barbu Lăutariul,* 1861; *Drumul de fer*, 1861; *Lipitorile satelor, Ultrademagogul și Ultraretrogradul*, 1863; *Paracliserul sau Florin și Florica – vodevil*, 1863; *Zgârcitul risipitor,*1863; *Poezii poporale. Balade (Cântice bătrânești) adunate și îndreptate de Vasile Alecsandri, Volumul I* , 1852; *Poezii poporale. Balade (Cîntice bătrânești) adunate și îndreptate de Vasile Alecsandri, Volumul II*, 1853 *Ballades et chantes populaires de la Roumanie (Principautes Danubiennes)*, 1855 ; *Potpouri literar,* 1854; *Doine și lăcrimioare, 1842-1852*: 1853, 1863; *Legende,* 1864 *;* Proze: *Istoria unui galben; Suvenire din Italia. Buchetiera de la Florența,* 1840; *Iașii în 1844*; *Un salon din Iași*; *Românii și poezia lor* ; *O primblare la munți* ; *Borsec Balta-albă,* 1847; *Un episod din anul 1848; Proze din periodice*: *Satire și alte poetice compuneri de prințul Antioh Cantemir*; *Melodiile românești* ; *Prietenii românilor* ; *Lamartine*; *Alecu Russo* ; *Cetatea Neamțului sau Sobiețki și plăieșii români,* 1857).


OUVRAGES DE M. V. ALECSANDRI

RÉPERTOIRE DRAMATIQUE. *Iassi*, 1852.

BALLADES ET CHANTS POPULAIRES DE LA ROUMANIE. *Iassi*, 1852-1853.

— LE MÊME OUVRAGE, traduit en français ; avec une Introduction par A. Ubicini.

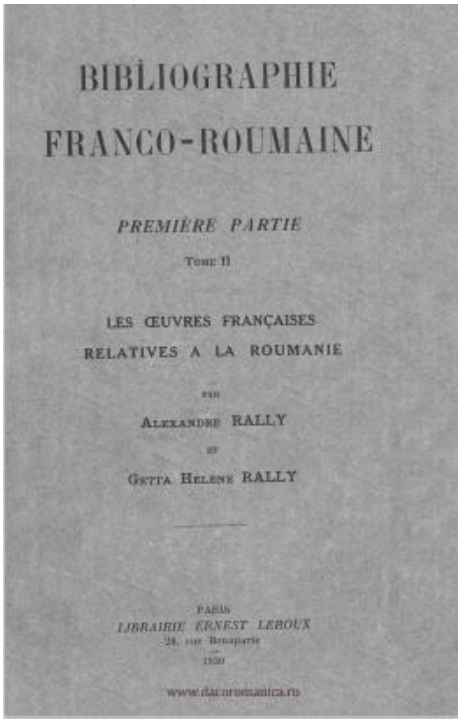
DOINE SI LACRIMIOARE, poésies. *Paris*, 1842-52.

— LE MÊME OUVRAGE, traduit en français par Voinesco, *Paris*, 1853 et 1855.

SALBA LITERARA, *mélanges*. *Iassi*, 1857.

Lista de lucrări a lui Vasile Alecsandri, prezentată pe coperta *Gramaticii din 1863* este rezumativă, cu vizibilitate internațională, realizată prin intermediul traducerilor în franceză și italiană. Ea nu depășește din punct de vedere numeric bibliografia prefațatorului Ubicini.

Jean-Henri-Abdolonyme Ubicini era un personaj important în diplomația franceză, foarte cunoscut în lumea românească pe la 1850, într-o perioadă în care Ana Racoviță dorea să își trimită copiii la Școala (pensionul) lui Ubicini de la Paris. Într-o corespondență cu Ștefan și Nicolae C. Golescu, Ana Racoviță mărturisește că după înlăturarea soțului său, Alexandru Racoviță din slujbă, și-a vândut toate bijuteriile pentru a putea investi în educația copiilor. Ubicini avea 12 elevi în clasa la care era profesor la 11 aprilie 1850. Despre educația republicană a copiilor din neamul Goleștilor și ai prietenilor lor, despre gustul pentru portul național, despre prezența la școala lui Ubicini a doamnei Ecaterina Odobescu, împreună cu fiul său Alexandru Odobescu aflăm dintr-o scrisoare a lui Al. G. Golescu-Arăpilă către Ștefan C. Golescu de la 17 iunie 1850 (Fotino, 1939: 46)


BIBLIOGRAPHIE

FRANCO-ROUMAINE

PREMIÈRE PARTIE

Tome II

LES ŒUVRES FRANÇAISES

RELATIVES A LA ROUMANIE

PAR

ALEXANDRE RALLY

ET

GETTA HELENE RALLY

PARIS

LIBRAIRIE ERNEST LEROUX

www.dacoromanica.ro

Conform *Bibliographie franco-roumaine première partie Les ouvrages françaises relatives à la Roumanie* publicată la Paris în 1930 de către Alexandre Rally și Getta Helene Rally există următoarele lucrări

care ilustrează preocupările lui Jean-Henri-Abdolonyme Ubicini (20 X 1818 – 28 X 1884, istoric francez, profesor de retorică provenit dintr-o familie originară din Lombardia, jurnalist, membru de onoare al Academiei Române. Din 1844, călătorind prin Italia, Grecia și Imperiul Otoman, trecând prin București a luat parte la Revoluția de la 1848 din Țara Românească, devenind secretar al Guvernului Provizoriu și al locotenenței domnești. Când Revoluția a fost înăbușită de forțele rusești și de cele otomane, el a plecat la Constantinopol, întorcându-se apoi în Franța. El este fondatorul ziarelor: *Revue de l'Orient, Le Siècle, La Presse* și *Courier de Paris*. Pentru că în scrierile sale a împărtășit punctul de vedere românesc, autoritățile românești l-au răsplătit și din 1867 Ubicini a devenit cetățean român.

Scrierile lui Jean-Henri-Abdolonyme Ubicini referitoare la Țările Române și la regiunea balcanică inclusă în Imperiul Otoman sunt:

1.Chopin, Jean Marie et Ubicini, A. *Provinces danubiennes et roumaines. – Bosnie, Servie, Hertzegovine, Bulgarie, Slavonie, Illyrie, Croatie, Dalmatie, Monténégro, Albanie, par M. Chopin Valachie, Moldavie, Buzovine, Tansylvanie, Bessarabie, par. M. Ubicini,* Paris, F.Didot, 1856 (BNF J 17316 Acad. II 25287 (L'Univers Pittoresque. Europe, T. XXXIX. Histoire et description de tous les peuples.)

2.Ubicini, A. *Lettres sur la Turquie ou tableaux statistique, religieux, politique, administratif, militaire, commercial et. De l'Empire Ottoman depuis le Khatischerif de Gulkhané (1839) Deuxième édition entièrement refondue et accompagnée de pièces justificatives.* – Paris, Impr. J. Dumaine, 1853-1854, 2 vol. in. 12. 1 partie: Les Ottomans, IX-594 p.; 2 partie: Les Raïas, X- 481 p. (BNF J22378, Acad 2848b)

3. Ubicini, A. La Turquie actuelle. – Paris, Hachette, 1856, in-16, XXVIIII-474 p. Bibl. N. H 22384 Acad I. 35940 et. A 9240 (Bibliothèque swa chemins de fer) vezi p. 209-215.

4. Ubicini, A. *Lycée impèrial Louis-le-Grand…Leçons sur l'histoire de la Roumanie. (emnat A. Ubicini, 31 decembrie 1866) Paris, 1867, in 8 BNF J 23788 (Programme des leçons).*

5. Ubicini, A. *Les origines de l'histoire roumaine. Texte revu et publié* sur le manuscrit de l'auteur et précédé d'une notice biographique, par Georges Bengesco, Paris, E. Leroux, 1886, in 18 XXXVI 167p. (BNF J 5037 Acad. I 72893)

6. Ubicini, A. Mémoire justificatif de la révolution roumaine du 11/ 23 juin 1848, (S.i.n.d.) Paris, Impr. De Cosson, 1849, in 8, IX, 66p. (BNF M29657) 1. Protestation des Roumains de la Valachie adressée à l'Agleterre, l'Austriche, la France et la Prusse, signée par Héliade, Tell etc. ; 2. A Sa Houtesse le Sultan ; 3. Mémoire justificatif de la révolution roumaine ; 4. Pièces justificatives.

7. Ubicini, A. *La Question des Principautés devant l'Europe. Exposé sommaire des faits, accompagné de la collection compléte des documents, procès-verbaux, etc., depuis les Conférences de Vienne (1855), jusqu'à la clòture des Divans moldo-valaques (janvier 1858). Avec une carte des Principautés d'apres le tracé de la nouvelle frontière, Paris, Dentu, 1858 , in 18, 412p. (BNF J 22381ș;i 22382; Acad 2862 și S 4160)*

8. Ubicini, A. La question d'Orient devant l'Europe. Documents officiels, manifestes, notes, firmans, circulaires, etc., depuis l'origine du différend. Annotés et précédés d'une exposition de la question des Lieux_Saints, Paris, E. Dentu, 1854 (1853 (i. 18, 295 p. (BNF J 22380 Acad 2890 Voyes les N XX, XXI, XXIV avec annexes et XXVI : 1854 ed. a doua Acad S 3845 ; Diverses pièces ont été reproduites par. D. A. Sturdza dans: *Actes et documente* T II, p. 86, 89, 91, 130, 160, 289, 291).

9. Ubicini, A. La Roumanie militaire, Bucarest, 1882, in 8., 272 p. (BNF J 6538).

10. Ubicini, A. *Œuvres de Macrobe,* traduction des *Saturnales* (3 volumes, 1845-1847)

11. Ubicini, A. *L'Italie littéraire et artistique, galerie de cent portraits des poëtes, prosateurs, peintres, sculpteurs, architectes et musiciens les plus illustres, avec des notices historiques et anecdotiques par Joseph Zirardini, traduction française par M. Ubicini, précédée d'un discours sur le génie italien par Étienne-Jean Delécluze* (1851)

12. Œuvres de Voiture: lettres et poésies. Nouvelle édition revue en partie sur le manuscrit de Conrart, corrigée et augmentée de lettres et pièces inédites, avec le commentaire de Tallemant des Réaux, des éclaircissements et des notes par M. A. Ubicini (2 volumes, 1855)

13. Ballades et chants populaires de la Roumanie (principautés Danubiennes) recueillis et traduits par Vasile Alecsandri, avec une introduction par M. A. Ubicini (1855)

14. Ubicini, A. *, La Serbie après le bombardement de Belgrade* (1862)

15. Grammaire de la langue roumaine, par V. Mircesco (Vasile Alecsandri), *précédée d'un aperçu historique sur la langue roumaine, par A. Ubicini* (1863)

16. Ubicini, A., *Les Serbes de Turquie, études historiques, statistiques et politiques sur la principauté de Serbie, le Montenegro et les pays serbes adjacents. Géographie, statistique, organisation politique, religieuse, administrative, armée, finances, etc.* (1865)

17. Ubicini, A. *Études historiques sur les populations chrétiennes de la Turquie d'Europe: les Serbes sous la domination ottomane (1389-1804)* (1867)

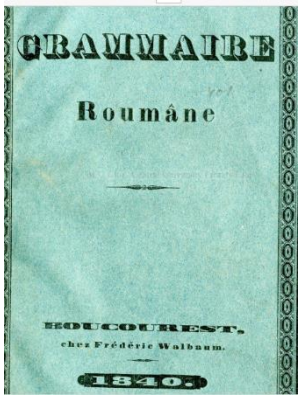
18. Constitution de la principauté de Serbie, annotée et expliquée par A. Ubicini (1871)

19. Ubicini, A. *État présent de l'Empire ottoman : statistique, gouvernement, administration, finances, armée, communautés non musulmanes, etc., d'après le Salnâmèh (Annuaire impérial) pour l'année 1293 de l'hégire (1875-76) et les documents officiels les plus récents*, avec Abel Pavet de Courteille (1876)

20. La Constitution ottomane du 7 zilhidjé 1293 (23 décembre 1876), expliquée et annotée par A. Ubicini (1877)

Așa cum se poate deduce din preocupările celor doi autori, care fac parte din elita culturală a celor două țări, diplomația culturală îi condusese și pe Ubicini și pe Alecsandri la încercarea de modelare a viitorului prin cunoașterea limbii române.

c. Metoda de structurare a materialului lingvistic


GRAMMAIRE
Roumane
BOUCOURESTI.
chez Frédéric Walbaum.
1840.

În tradiția gramaticilor românești scrise de străini pentru străini, J. A. Vaillant, profesor la Colegiul Sf. Sava din București, (una dintre cele mai importante școli românești ale Țării dinainte de revoluția de la 1848) a realizat în 1836 *Grammaire Roumâne* (Vaillant, J. A. *Grammaire valaque à l'usage des français,* Boucouresti, F. Walbaum, 1840 in 12. BNF X 32820 ; Acad A 2341), concluzionând că limba valahilor, adică a românilor nu e nici mai mult nici mai puțin decât o limbă de origine latină, parte a familiei limbilor romanice. Momentul în care este publicată această carte coincide cu perioada de protectorat rusesc, perioadă în care limba franceză era modalitatea de comunicare între „protectorii" ruși și populația românească.

Vaillant integrase în această lucrare (cu caractere chirilice, specifice alfabetului de tranziție al perioadei) un glosar, un rezumat istoric și câteva poeme importante: *Visul* de Ion Heliade Rădulescu, profesor și el la Sf. Sava și Vasile Cârlova, *Ruinurile Târgoviștei*. Concluzia lui Vaillant era că limba valahilor era un fel de dialect al limbii „Roumâne", un nume care prin sine însuși indica descendența sa latină. De remarcat accentul circumflex

pentru denumirea limbii române, accent care va rămâne până azi în valorile denominative: România, român, limbă română, românește de la etimonul latinesc romanus.

Ce aduce nou profesorul V Mircesco, în *Grammaire de la langue roumaine, par V. Mircesco* (Vasile Alecsandri), *précédée d'un aperçu historique sur la langue roumaine, par A. Ubicini* (1863)?

Arsenalul ideatic al cărții este prefațat de către istoricul francez A. Ubicini care rezumă istoria limbii românilor după cucerirea romană înfăptuită de Traian și procesul de formare a limbii românilor din amestecul între limba cuceritorilor latini și a băștinașilor daci, după modelul formării limbii franceze și al celei italiene în primul mileniu. El citează autorii europeni ai momentului, dar și autorii antici: „Fauriel, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes;* J. J. Ampère, *Histoire de la formation de la langue française et Mélanges*; Egger, dans le recueil des *Mémoires de l Académie des inscriptions et belles-lettres;* Cantù, *Histoires des Italienes*; Diez, *Grammatik der romanischen sprahen,* etc" (Mircesco, 1*63: I) El introduce noțiunile de latina clasică și latina vulgară, latina rustică, cotidiană (citându-l pe Quintilian), latina vorbită, „limbă rustică transplantată", vorbită de oamenii din satele cucerite. După modelul din Italia, Spania, Galia, același lucru se petrecuse și în Dacia traiană. Așa se formaseră mai târziu idiomurile neolatine: franceza, spaniola, italiana și româna. El include și ipoteza imaginată de Raynouard în *Recherches sur l origine et la formation de la langue romane,* o limbă romană primitivă, provenită din descompunerea latinei și din care s-au diversificat mai târziu, conform geniului distinct al națiunilor moderne limbile acestor popoare. Între cele două sisteme opuse, ale lui Raznouard și M. Ampère se situează cea de a treia ipoteză a savantului comentator și traducător al poemului *Cidul,* M. Damas Hinard, care afirmă că nu ar fi existat un dialect preponderent, ci o limbă comună, cea franceză. (Mircesco, 1863: II) Ubicini amintește că Dacia este leagănul în care s-a format poporul român. Dacii sau geții erau un popor din familia tracilor (Herodot, IV: 93) Vorbeau aceeași limbă (Strabon, III: 33). Toți scriitori antici precum Strabon și Pliniu scriu că geții erau numiți daci de către romani (Pliniu, Hist. Nat. IV: 25) Geți erau numiți în grecește, și daci în latină. Geții erau grupați în jurul malurilor Dunării spre orient, iar dacii erau spre est, spre Italia de azi (Strabon, VII: 3) După înfrângerea dacilor de către Traian, limba dacilor nu mai este singura limbă vorbită, pentru că latinii cuceritori își impun propriile legi în propria limbă: latina rustică sau latina vorbită. Citându-l pe Miron Costin (pe care îl cunoscuse din lectura lucrării *Cronicile Moldovei* editate de Mihail Kogălniceanu în 1845), autorul arată că primii coloniști nu erau din nobilimea romană, adică nu erau „latini pur sânge", ci, așa cum scrie Eutropius „copias ex toto orbe romano colectas", adică proveneau din toată lumea romană, adică teritoriile reprezentate de Italia, Galia, Spania. Limba acestor coloniști era un melanj derivat din latină și limbile popoarelor cucerite de romani. Așa se explică de ce în limba română se mai păstrează cuvinte asemănătoare cu cele spaniole sau cu cele din Galia. Este amintit aici publicistul Vegezzi Ruscalla care se ocupa de filologia comparată și care făcea multă publicitate românilor în Italia, remarcând asemănările dintre cele două limbi.

MONEDE ROMANE SURSA
HTTPS://WWW.BING.COM/IMAGES/SEARCH?VIEW=DETAILV2&CCID=ULV%2F1N6Z&ID=78D223A93E8C73
3F4D3AE0847A98E6BC82FB791F&THID=OIP.ULV_1N6ZNTCLWGWISOOVKAHADS&MEDIAURL=HTTPS

O listă de 200 de cuvinte din opera lui Rabelais, care nu se mai păstrau în franceza de secol XIX îi fusese furnizată autorului fracez de către Vasile Alecsandri. Aceste cuvinte se păstrau în schimb cu forme asemănătoare în limba română. (de exemplu: *însă, a destupa, a s sclăfări/ a se măscări*). Dacii nemuritori au reușit să traverseze această perioadă și în vremea lui Marcus Aurelius ei apar ca locuitori ai municipiilor alături de coloniști. În acest sens, autorul citează cele mai recente studii contemporane realizate de istorici francezi preocupați de investigațiile istorico-lingvistice: Edgar Quinet *Românii Principatelor dunerene*, traducere Nicolae Istrati, Iași, Tipografia Institutului Albinei, 1856; *De la colonisation roumaine en Dacie*, dans la Bibliothèque universelle de Genève du 20 mars 1860. (Mircesco, 1863: VII).

De asemenea, autorul citează și studiile legate de numismatică, despre emisiunile monetare romane din perioada lui Aurelian, în care țara se numea Dacia felix. Treptat latina populară s-a vorbit din ținuturile Tisei (Theiss) până în cele ale Nistrului (Dniester). În perioada migrațiilor între secolele IV-X românii sau valahii nu se amestecă cu barbarii, ducând o viață separată. (Gibbon, *Decline of the Roman Empire*: IV). În privința adoptării alfabetului slavon, este amintit Conciliul de la Florența din 1439, moment în care românii renunță la cărțile lor religioase cu alfabet latin și trec la scrierea liturgică cu alfabet slavon. (Alecsandri, 1863: XIII) Istoricul francez introduce un text dintr-un psalm din 1671 al mitropolitului Dosoftei pentru a demonstra originea latină a cuvintelor folosite în traducerea *Psalmului*: „Limbile să salte”. Este citat Dimitrie Bolintineanu, care realizase o statistică a provenienței cuvintelor și arătase că 6 din 10 cuvinte sunt de origine latină, 2 din 10 cuvinte sunt de origină slavă și 2 din 10 cuvinte sunt de origine greacă sau turcă. (Mircesco, 1863: XVIII).

Interesul pentru cunoașterea și studierea originii limbii române și a poporului român crescuse odată cu interesele economice, militare, strategice ale francezilor în regiune și vor continua pentru multă vreme. Cunoașterea limbii franceze devenise o necesitate încă din vremea războaielor ruso-turcești, când limba franceză devenise limba în care se puteau înțelege românii cu reprezentanții armatei imperiale ruse.

În tradiția cărților de gramatică românească scrise în limba franceză se înscriu (Rally, 1930: 243, 244) manualele de română pentru uzul francezilor, cele două ediții publicate înaintea lui Vasile Alecsandri:

Vaillant, J. A. *Grammaire valaque à l'usage des français,* Bukarest, Walbaum et Weise, 1836 in 12^0. (BNF X 32821, Acad S 3637 ;

Vaillant, J. A. *Grammaire valaque à l'usage des français,* Boucouresti, F. Walbaum, 1840 in 12^0. (BNF X 32820 ; Acad A 2341)

Codresco, Teodor Abrégé de grammaire de la langue roumaine moderne, par C.T. Jassy, 1864, in 8^0 121 p. Acad. II, 1315, et A 3232

Durot, Fèlix Grammaire du roumain moderne a l'usage des français et des étrangères, IIe édition Bucarest, 1877 Acad. A 233

Robin, F *Grammaire de la langue roumaine à l'usage des étrangères*, Bucarest, 1888 Acad. A. 8861

Dame, Frédéric, *Grammaire roumaine avec exercices, morceaux, choisis et dialogueuses*, Bucarest, Socec, 1898, in 16^0, 152p.

Leist, Louis *Grammaire roumaine à l'usage des Français,* Bucarest, 1899 in 8^0, 191 p. Acad. II. 74519 Collection Alcalay

Candrea-Hechet J.A. Cours complet de grammaire roumaine, Paris, Welter, 1900 in 16^0 VIII 364 p. Bibl. N. 8, X, 11961 Acad. A 26746 ; ediția a doua 1927, Bucarest. Cartea românească in 12^0, 360 p.

Kuntzé, Le Français en Roumanie. Méthode simple et facile pour parler de suite le roumain, à l'aide d'une prononciation figurée très ingénieuse (méthode polyglotte Kuntzé), Paris, Welfer, 1960, in 8^0, 32 p. Bibl N. Z Picot, 510

Lovera, Romeo et Jacob Adolphe Grammaire roumaine. Corrige de la grammaire roumaine. Heidelberg, J. Gross, 1912, 2 vol., in 8^0 Bibl. N. in 8^0 14651-52. Tome I er seul Bibl. N. 8^0 X 16648.

Lévêque, L. Précis de grammaire roumaine *à l'usage des étrangères*

d. Strategia didactică de selectare a exemplelor din manual

Tabelul următor este interesant pentru sinteza tematică comparativă a celor două gramatici pentru străini (Vaillant, 1840 și Mircesco, 1863) și pentru strădania autorilor de a realiza niște cărți care, după cum se poate observa, reprezintă un proiect de succes pe termen lung, pentru România și limba română. Profesorul V. Mircesco a prezentat comparativ, succint după modelul ghidurilor de conversație ale epocii, elemente din gramatică românească utile pentru a înțelege logica păstrării identității prin cunoașterea filologică. Gramatica e Dumnezeul limbii, dovada supraviețurii unui popor, mărturia miraculoasă a continuității sale. Era momentul când limba română tocmai își modifica alfabetul, utilizând din nou alfabetul latin. În limba română, mai târziu, Eminescu a vorbit cu Dumnezeu românește, și Dumnezeu l-a înțeles. (L-am parafrazat pe Nicolae Dabija).

Prezentarea comparativă a conținutului celor două lucrări ilustrează îndeplinirea a două proiecte pe termen scurt, care potențează scopul proietului pe termen lung: ele previn lipsa de înțelegere și de informație asupra subiectului, previn erorile de comunicare. Aceste cărți conțin informații detaliate despre domeniile de interes ale tuturor părților implicate în proiect. Dacă proiectul pe termen lung avea nevoie de resurse și de timp mai îndelungat de îndeplinirea obiectivelor comune, proiectele pe termen scurt familiarizează lectorul cu subiectul abordat, oferă o imagine de ansamblu cu detalii clare despre probleme și care să sugereze soluții de comunicare, listează obiectivele proiectului pentru a fundamenta scopul acestuia pe termen lung, urmărește să obțină un răspuns (opinii, feed-back) pentru detectarea punctelor tari și slabe din partea celor implicați în proiect, clarifică funcționarea sistemului (lingvistic, social, economic, politic), oferă prin intermediul exprimării mijloace colaborative de comunicare tuturor participanților implicați în gândirea și exprimarea diferitelor soluții ale problemelor, oferă sinteza documentară de care are nevoie un individ, care ia contact pentru prima dată cu limba, cultura și civilizația românească. Când cei implicați în proiect vor să schimbe fie scopul, fie direcția inițială a proiectului, aceste poiecte pe termen scurt sunt o dovadă a faptului că toate deciziile care s-au luat au ținut seama de condițiile respectivului moment. Orice manual pentru străini este o formă de legitimare, o dovadă a faptului că managerul de proiect avea o viziune și o voință de realizare a idealului.

Vaillant, J. A. *Grammaire valaque à l'usage des français,* Boucouresti, F. Walbaum, 1840 in 12. (BNF X 32820 ; Acad A 2341) „Grammaire Roumâne"	Mircesco, V. (Alecsandri, Vasile), *Grammaire de la Langue Roumaine par V. Mircesco précedée d un aperçu historique sur la langue roumaine par A. Ubicini,* Paris, Maisonneuve et Cie, Libraires éditeurs, 15 Quai Voltaire, 15, 1863.
Alfabetul român și raporturile cu alfabetul francez 1 Substantivul 5	Prezentarea bibliografică a autorilor: Alecsandri și Ubicini Ubicini Scurtă introducere asupra limbii

Adjectivul calificativ 7
Pronumele și adjectivul pronominal 11
Pronumele personale 11
Pronumele reflexive 15
Pronumele și adjectivele posesive 15
Pronumele și adjectivele demonstrative 17
Pronumele relative 20
Pronumele și adjectivele demonstrativ relativ 22
Pronumele și adjectivele nehotărâte 23
Adjectivele numerale 30
Adjectivele cardinale 31
Adjectivele ordinale 33
Articolul 34
Verbul 41
Formarea timpurilor 46
Verbele auziliare 50
Verbele active Conjugarea I 64
Conjugarea II 70
Conjugarea III 75
Conjugarea a IV-a 81
Tipuri de verbe pasive și reflexive 87
Tipuri de verbe pasive instantanee 92
Tipuri de verbe impersonale 94
Verbele neregulate 97
Prepozițiile și folosirea lor 100
Adverbe 111
Interjecții 114
Total 115 p.

române 20 oct 1862 Paris I-XXVI
Alfabetul chirilic 1
Alfabetul român 2
Observații 2
Pronunție 3
Genurile 7
Articolul 8
Substantivele 15
Ajectivele 18
Diminutivele și augmentativele 21
Gradele de comparație 22
Numerele 23
Pronumele 27
Pronumele personal 27
Pronumele reflexiv 29
Pronumele posesiv 29
Pronumele posesiv relativ 30
Pronumele demonstrativ 31
Pronumele relativ și interogativ 32
Pronumele nhotărâte 34
Verbele 35
Verbele auxiliare 35
Verbele active 46
Verbele neregulate 50
Conjugările 53
Conjugarea I 53
Conjugarea a doua în -e 55
Verbele neregulate 58
Verbele în e accentuat Verbele regulate 62
Verbele neregulate 64
Verbele monosilabice 65
Conjugarea a treia în -i Verbe regulate 67
Verbele neregulate 69
Verbele pronominale 71
Verbele unipersonale 72
Adverbele 73
Adverbele cele mai folosite 74
Prepozițiile 76
Conjuncțiile 78
Interjecțiile 79
1. Vocabularul cuvintelor celor mai folosite; Despre cer și elemente 81
2. Despre timp și diviziunile sale 82
3. Despre zilele săptămânii 83
4. Despre luni 83
5. Graduri de rudire 84
6. Despre om și femee 85
7. Despre părțile trupului (scris „pârțile”) 86
8. Despre stări și meserii (scris stâri) 87

	9. Despre părțile casei și a orașului 90 10. Despre mobilile casii 92 11. Despre ale mâncărei 93 12. Despre îmbrăcăminte și toaletă 97 13. Despre funcțiile omului 99 14. Verburi 106 15. Adjectivuri 109 16. Despre culoare 110 17. Despre instrumente și alte obiecte 110 18. Despre sentimente, calități și defecte 113 19. Despre dobitoace, păsări, flori etc 114 Dialoguri 20. Pentru a mulțumi și pentru a complimenta 117 21. Pentru a afirma și pentru a nega 119 22. Despre timp 120 23. Despre oră (ceas) 123 24. Despre trezire, sculare din pat 123 25. Despre dejun (zakuskâ) 125 26. Despre prânz (scris Prând -d cu virgulă sub el) 127 27. Despre primblare 134 28. Coborând Dunerea 139 29. La drum 141 30. Pentru a consulta 144 31. Pentru a cere noutăți 145 32. Pentru a merge și a veni 148 33. Pentru a auzi a înțelege și a cunoaște 150 34. Dialog între un străin și un român 152 Titlurile și formulele de adresare în petiții și în scrisori Către mitropolit 105 Către Împăratul, către regele 165 Prințului domnitor La un ministru 165 La un amic 166 Despre poezie 167 Hora Unirei 173

e. Ilustrarea regulilor cu exemple: stilistică și literatură

Din păcate, în istoria didacticii literaturii române pentru străini nu există niciun fel de tratat sau de manual, care să explice cum trebuie predată literatura română unor oameni care, cunoscându-o s-ar putea să o iubească și să o aprecieze. În general, cei care predau literatura

română sunt traducători în limbile lor materne a operelor scriitorilor români. Sunt oameni care își completează prin cariere universitare preocupările frumoase de răsădire a valorilor literare românești în limba lor maternă, dar care nu au studiile de specialitate ale profesioniștilor români, deși, în țara lor ei sunt considerați profesioniști ai literaturii române. Ei au parte de pregătire în domeniul traductologic, sunt premiați, recunoscuți pentru efortul lor de stabilire a unor punți de comunicare culturală. Sigur că după ani de balcanizare (înțelegând prin asta că nu e vorba numai de zona de proximitate), după perioade lungi în care fragmentarea unor regiuni, a unor teritorii, a unor țări în mici diviziuni ostile una celeilalte (conform principiului divide și cucerește), traducătorul are o misiune înțeleaptă de armonizare, de aducător de pace prin intermediul cuvântului și al îndemnului la lectură al publicului din țara sa. Citind, omul compară. Cititorul e îndemnat să călătorească, să se bucure de ceea ce există în această lume, să înțeleagă că oamenii se aseamănă între ei nu numai prin ceea ce au sau nu au, cu mai ales prin ceea ce sunt sau nu.

În general, școala filologică românească face din literatură și stilistică două materii separate. În ceea ce îi privește pe studenții străini, stilistica românească predată înaintea cunoașterii literaturii române, predarea cronologică a literaturii, adică predarea literaturii române vechi după doi ani de studiu de limba română, deci înaintea cunoașterii limbii române este o formă de stopare a interesului pentru literatura română. Consider că e necesar ca aceste principii pedagogice ce sunt cunoscute de mai bine de jumătate de veac, să fie aplicate în cazul literaturii române.

Revenind la V. Mircesco, profesorul, am remarcat metoda (intuitivă, logică, clară, simplă) pe care a folosit-o el pentru a asocia câteva noțiuni de stilistică (tipuri de strofe, măsura versurile, tipuri de rime) și exemple ales literatura română populară și cultă. El are în *Gramatica* din 1863 un ultim capitol intitulat *Despre poezie* (paginile 167-177) în care conturează convingerea sa că „românul s-a născut poet", explicând că dintre toate genurile cultivate, românii preferă poezia (genul liric). El explică de ce limba română, asemănătoare cu cea a italienilor are cuvinte divers accentuate care se pretează la toate fanteziile poetice posibile. Rima este condiționată de prezența vocalei și a acentului tonic. După modelul poeziei franceze (adică cel din orizontul mental, din zona cu care cititorul e familiarizat) autorul definește rima masculină (cu silaba accentuată la finalul cuvântului) și dă exemple: „a făcut, a văzut, a adus, a redus, manta, purta etc". Rimele feminine sunt cele în care penultima silabă este accentuată: „cruce, aduce, sălbatice, lunatice, merge, șterge". El explică faptul că cele mai lungi versuri românești pot avea 15 silabe și alege un exemplu din poezia populară pe care îl numerotează, desparte cuvintele în silabe pentru a scoate în evidență piciorul metric.

„Domnul Ștefan, viteaz mare, ce-a dat groaza prin păgâni locaș sfânt creștinătății astăzi vrea să facă dar."

„Într-acest loc singuratic în chilia mea pustie, unde pacea și tăcerea au a lor împărăție."

Dă exemple de versuri cu 14 silabe:

„Orișiunde m-am dus eu, tot jălanii am găsit."

Exemplifică cu versuri cu 14 sau 13 silabe:

„Să stârpim durerea care pe o supune
Să așteptăm în pace al soartei ajutor."

Citează versuri de 5 sau 6 silabe:

„Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai
Iată vin în cale
Se cobor la vale."

În subsolul pagini apare informația despre caracteristica versurilor populare de 5 sau 6 silabe.

Urmează ilustrarea terținei (terza rima), tip de strofă caracteristică și italienilor și poeziei populare românești:

„De-aș avea o mândruliță
Cu flori galbene-n cosiță
Cu flori roșii pe guriță
De-aș avea vreo șapte frați
Toți ca mine de bărbați,
Și pe zmei încălecați" etc.

Urmează ilustrarea diverselor tipuri de strofe, cu un vers popular ca un blestem din dragoste:

„Să te-ajungă dorul meu
Unde-o fi drumul mai greu
Să te bată jalea mea,
Unde-o fi calea mai grea."

În final, urmează poezia lui Vasile Alecsandri *Hora Unirii*, care conține și traducerea în limba franceză a fiecărei strofe, după fiecare strofă, pentru a ușura lectura și înțelegerea mesajului adiacent.

Exemplele din manual se sincronizează cu idealurile epocii, actualizând mesajul. Exemplele sunt explicate clar și traducerea e inclusă acolo unde este necesar, în final. Scopul manualului este acela de a-l apropia pe cititor, dacă dorește, de limba, literatura, cultura respectivă.

f. Modernitatea didactică a *Gramaticii* lui V. Mircesco

Didactica Magna, arta de a-i învăța pe toți oamenii tot ceea ce e necesar, așa cum o concepuse Jan Amos Comenius pendulează mereu între tradiție și modernitate, pentru că ea reușește să adapteze prin metode și materiale specifice conținutul care trebuie învățat la ritmul de învățare al celui care este implicat în acest proces. Didactica Magna se bazează pe o antropologie optimistă, pe optimismul pedagogic, ce ia în considerare partea bună din om, partea educabilă. Pansofismul, ideea că dacă vor învăța, oamenii vor fi capabili să trăiască împreună în armonie este și ideea din Gramatica din 1863 a profesorului V. Mircesco.

Lucrarea reflectă o înțelegere perfectă a acestui proces de învățare a limbii române de către studenții străini (cei francezi). Explicațiile și exemplele pe care el le notează pornesc de la experiența sa de discipol, din momentul învățării limbii franceze și de la momentul în care a ajuns în Franța pentru a folosi ceea ce a învățat. Temele abordate în această *Gramatică* din 1863 sunt de interes pentru publicul francez pe care autorul cărții îl vede ca pe un potențial colaborator la bunăstrea țării sale. Aceasta a fost și a rămas un principiu de bază al școlii franceze care combină partea teoretică cu cea practică. Dintre principiile comeniologiei, adică ale studiului vieții, contribuției și filosofiei lui Jan Amos Comenius la istoria educației, care în istoria educației lingvistice a condus la dezvoltarea conceptelor de competențe, performanțe, experiențe trans/cros culturale și alfabetizări multiple.

Față de metodele de învățare a limbilor străine folosite până în secolul al XVIII-lea, bazate în special pe metoda traducerii gramaticale, *Gramatica* din 1863 a l profesorului V. Mircesco este o metodă funcțională (limba îndeplinește anumite funcții), structurală (limba e un sistem gramatical) și interactivă (limba este un mijloc de a întreține relații sociale, economice, negocierile, interacțiunile). Abordarea, designul și modaliatea de a pune accent asupra părții practice de comunicare în limba română, frazele care furnizează direct mesajul corespunzător situației și care ar trebui repetate pentru precizie și claritate, fac din manualul

pentru străini al profesorului Mircesco un exemplu inteligent de combinare a modelului literar cu cel al limbii vorbite, în concordanță cu idealurile țării sale. Imersiunea lingvistică a studentului străin în poezia realității românești poate fi considerată până astăzi un exemplu strălucit de diplomație culturală, ce merită studiat.

BIBLIOGRAPHY

Mircesco, 1863: Mircesco, V. (Alecsandri, Vasile), *Grammaire de la Langue Roumaine par V. Mircesco précedée d un aperçu historique sur la langue roumaine par A. Ubicini*,Paris, Maisonneuve et Cie, Libraires éditeurs, 15 Quai Voltaire, 15, 1863.

Fotino, 1939: Fotino, George *Din vremea renașterii naționale a Țării Românești: Boierii Golești, Volumul 3 Scrisori adnotate și publicate: 1850-1852*, Monitorul Oficial și Imprimeria statului, București, 1939

Rally, 1930: Rally, Alexandre et Getta Hélène Rally *Bibliographie franco -roumaine, premiere partie, Tome II, Les ouevres français relatives a la Roumanie*, Paris, Librairies Ernest Leroux, 28 Rue Bonaparte, 1930

Sturdza, 2004: Sturdza, Mihai Dim. (coordonator și coautor), *Familiile boierești din Moldova și Țara Românească. Enciclopedie istorică, genealogică și biografică, vol*. I, Editura Simetria, București, 2004.

***, 1937*: Les français et la Roumanie* textes choisis par Paul Desfeuilles et Jaques Lassaigne, Bucharest, 1937

ILLUSION VS REALITY IN FITZGERALD'S NOVEL THE GREAT GATSBY

Clementina Alexandra Mihăilescu, Stela Pleșa
Assoc. Prof., PhD, „Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD, Gymnasium School, Racoviță, Sibiu County

Abstract: For approaching Fitzgerald's novel "The Great Gatsby," where the writer depicts the controversial Jazz Age and the American Dream, George Kelly's Personal Construct Theory will be employed as a methodological device to decode its intricate meaning. Kelly's socio-psychological theory incorporates vectors of action and perception meant to reveal how the individual construes the world, in Fitzgerald's case, how Jay Gatsby, under his real name James Gatz, born to poor farmers in North Dakota, transforms himself into a millionaire. His pursuit of the American Dream during the Jazz Age which revolves around the idea that, anyone regardless of class or origin, can attain wealth and prosperity in America, extends beyond the material wealth to the pursuit of his romantic love for Daisy Buchman. Kelly's concept of motivation will be also turned into account through his argument that people act not because of "motive forces," but because of alternative perspectives that better suit them. Motivation will also grant to Jay Gatsby the ability to transform the possible into action and create material values that will prove illusionary.

Keywords: Fitzgerald, Kelly, Personal Construct Theory, The Great Gatsby, motivation, the American Dream, the Jazz Age.

1. Introduction

Fitzgerald's novel *The Great Gatsby* ranges among the writer's best achievements. Its success is due to the brilliant intermingling between the characteristic features of the novel and the considerations on topics related to the Jazz Age and the American Dream. With this palpitating background in mind, we can take a further step and draw our attention upon the objective of the paper which consists in applying various methodologies doubled by our elaborated analysis on Fitzgerald's novel in order to reveal the fact that he has created both a harmonious and disturbing perspective on the American society after WWI.

2. The Body of Analysis

To meet this demand a concise presentation of the novel is of utmost importance. *The Great Gatsby* is an aesthetic attempt at revealing various aspects regarding the American Dream during the Jazz Age, being the representation of the main character's pursuit of it, in an attempt to win back Daisy, a young and beautiful lady, belonging to a rich family, with whom he fell in love and from whom he was separated when he enlisted in the army to take part in WWI. His vertical and heroic behavior during the war brings about an inner desire to materially accomplish success in order to fit the social status of Daisy. Determined to succeed, he immediately accepts to become familiar with Dan Cody, the copper magnate, who introduces him to wealth and luxury.

3. Methodology

Given the fact that the characters of *The Great Gatsby* are rich people that live and carry out their daily life in the fashionable East Egg, "a slender riotous island which extends itself due east of New York" (2023: 6) during a period of extravagance and indulgence, known as the Roaring Twenties or the Jazz Age, we consider that Bachelard's phenomenology might be an instrument for decoding its intricate meaning. Bachelard suggests that *topo-analysis,* defined as "the systematic psychological study of the sites of our intimate life" (2003: 7, our translation), aims at tackling our intimate dimension without eliminating "the exterior geometry of space" (7). Siding with Bachelard's opinion that the

value of intimacy is "ontological" (7), we strongly hold that this value facilitates the thoroughgoing study of the characters' existence and of varied social issues.

The decoding of the intimate meaning of Great Gatsby, the self-made man, is directly related to different town symbols and social issues. From the very first pages, we learn about Nick Carraway, the first person narrator, whose family have been "prominent, well-to-do people in the Middle Western city for three generations" and, who is now in "the bond business," who settled in the West Egg, about Daisy, his cousin, now married to Tom Buchnan, a former football player, who "reached an acute limited excellence at twenty-one in the respective field that everything afterwards savours of anti-climax," whose family were "enourmously wealthy" (8), and who has an intimate relation with "a woman in New York" (8), about Miss Baker, Daisy's best friend, and, last but not least, Mr. Gatsby, who lived in a splendid mansion next to his house. For correctly interpreting the information regarding the evolution of Jay Gatsby, we will consider The Theory of Personal Constructs elaborated by the American sociologist George Kelly. Analysing Kelly's fundamental postulate, we learn that "a person's processes are psychologically channelized by the way he or she anticipates events" (in Hall, et.al. 2002: 420). To anticipate events demands making suppositions or expectations regarding what will happen if one acts in a particular way.

A series of eleven corollaries, all meant to facilitate "the comprehension of expectations based on experience" (420), namely those of construction, organization, fragmentation, the individual corollary, those of choice, commonality and sociality can satisfactorily contribute to decoding the types of interpersonal relationships present in Whitehead's novel. The methodology that relies on the sociology of knowledge rests on activating the corollary of fragmentation based on the assumption that a person can successively use a series of subsystems of the mental construction that prove to be incompatible with one another and the individual corollary, built on the argument that a person chooses a certain alternative in a dichotomous construction due to the way in which he or she anticipates the most favourable possibility of extending and defining his own system of ideas. These corollaries interrelate with that of commonality, which implies the fact that altruism and empathy in one's relation with another person can be identified when there is a similitude as concerns their psychological processes. They also intermingle with the corollary of sociality which points out that the extent a person comprehends the mental construction of another person contributes to assuming a social role "in a social process involving another person" (Kelly 1963: 90).

We hold that each corollary can represent a key for decoding the mystery related to Gatsby's spectacular evolution. The image of Gatsby, stretching out "his arms towards the dark water in a curious way," his trembling, and the "single green light, minute and far away, that might have been the end of the dock," that belonged to Daisy and Tom's residence, causes a state of stupefaction to Nick. The Kellian corollary of fragmentation is that methodological lens meant to facilitate the comprehension of the way in which a person, or several people, those around the main character respectively, can employ a variety of "construction subsystems that are inferentially incompatible with each other" (Kelly 1963: 83).

The incompatibility between Tom and his family life, due to his relation to his mistress, Myrtle, the wife of George Wilson, a mediocre guy, who earned his living buying and selling cars and who lived with his wife in an apartment above a garage, is depicted on the twenty-fifth page, when Nick was on the train to New York, and Tom, who happened to be on the same train, and who insisted that they should get off at a minute halt so that he could meet "his girl." She was in her middle thirties, and although her face "contained no facet or gleam of beauty," Nick noticed that "there was an immediately perceptible vitality about her" (26). After a short conversation with Wilson, Tom addresses her with the request

to take the next train so that they could meet in New York. Nick expands upon their visit to New York, namely to the apartment rent by Tom for their weekly intercourses. He also meets Catherine, Myrtle's sister, who insists on the fact that the two fit well together and the only reason why Tom could not get a divorce was due to the fact that his wife was a Catholic, which was not true. She also mentions Gatsby's name in connection with his eccentric parties where she was also once invited and says that he is supposed to be a nephew or a cousin of Kaiser Wilhelm, concluding that that was the source of all his money (33).

Details regarding the incompatibility between Myrtle and her husband referred to Wilson's poor social status. "He even borrowed somebody's best suit to get married in" (36). Mrs. Wilson changes her clothes several times, and, to Nick's surprise, she and Tom talked in an impassioned voice whether she had any right to mention Daisy's name. Since she keeps mentioning it several times Tom "made a short deft movement and broke her nose with his open hand" (38). Nick's visit to their apartment ends quickly, on a note of disgust and indignation. The Kellian corollary of experience is meant to clarify Tom and Daisy's relation, on the one hand, and Daisy and Gatsby's relation, on the other, through facilitating their mental sub-construction system to vary while successfully achieving successive interpretations of events. This corollary validates itself in relation to the corollary of choice that stipulates the fact that a person choses within a dichotomous construction that alternative meant to help him or her anticipate the most favourable possibility of extension and of defining his or her system if values. These two significant corollaries will help us understand Gatsby's life philosophy. He is eager to find out the truth regarding the nature of Tom's relationship with Daisy so as to find out the best strategy to win her back.

The test of solidarity regarding Fitzgerald's characters reveals the fact that, at one extremity, there is Nick whose precious position in the Tom and Daisy's family make him indispensable to all of them. At the other extremity of the test of solidarity, there are Daisy, Tom and Gatsby. Following Bachelard's aestheticism, we can assert that the syntagm "we read a house," extended into "we read the Bunchnan's and Gatsby's mansions" are "psychological diagrams" (2003: 69, our translation), as they can offer valuable clues regarding the intimacy of the wealthy people living in such an environment.

On the one hand, the Bunchnans' house was more elaborate than Nick expected it to be, and which he visited, soon after he settled down in West Egg. It was a "cheerful red-and-white Georgian Colonial mansion overlooking the bay. The lawn started at the beach and ran towards the front door for a quarter of a mile, jumping under sundials and brick walls and burning gardens. The front was broken by a line of French windows, glowing now with reflected gold and wide open to the warm windy afternoon" (8). On the other hand, Gatsby's house was a "factual imitation of some hotel de ville in Normandy, with a tower on one side and, spanking new under a thin beard of raw ivy, and a marble swimming pool, and more than a forty acres of lawn and garden" (7). Very often, music could be heard from Gatsby's house. "In his blue gardens men and women came and went like moths among the whisperings and the champagne and the stars. On weekends, his Rolls Royce became an omnibus, bearing parties to and from the city between nine in the morning and long past midnight. Every Friday five craters of oranges and lemons arrived from a fruiterer in New York, every Monday these same oranges and lemons left his back door in a pyramid of pulpless halves. …On buffets tables, garnished with gliste hours-d'oeuvres, spiced baked hams crowded against salad of harlequin designs and pastry pigs and turkeys bewitched to a dark god" (40).

One weekend, Nick is asked by Gatsby to pay him a visit during one of his parties, being actually the only person invited to attend it. Miss Baker, Daisy's best friend, is also present at that party and introduces Nick to various guests, some of them intensely debating on Gatsby's source of wealth (either as being a German spy during the war or as somebody

who seemed very likely to have killed a man once). After a period of time, Gatsby himself makes his appearance but only for a short while as "Chicago was calling him on the wire" (49). Gatsby returns and invites Nick to join him for going up in the hydroplane the next day, whereas some other time, at Gatsby's urgent request, Nick "made frequent use of his beach" (63). One morning late in July, Gatsby pays him a visit and invites him to have lunch with him. Aware of the "bizarre accusations that flavoured conversation in his halls" (65), Gatsby comes with his own version of his wealth, namely that he is the son of some wealthy people in the Middle West, all dead at that moment, that he was brought up in America, educated at Oxford, where all his ancestors had been educated, this being "a family tradition" (65). He came into a "good deal of money," lived in opulence in various capitals of Europe, collecting jewels, hunting big games, painting a little, but only for himself, and mentioned the fact that all such things happened because he tried to forget something sad that had happened to him long ago. Then he talks about the period of time he was enlisted in the American army during WWI, when, as major Jay Gatsby, he got several decorations "for Valour Extraordinary" (67). After that, Gatsby informs him that he is going to make "a big request" of him in the afternoon. Meanwhile, at lunch, he meets Gatsby and Mr Wolfsheim, his acquaintance and close friend, in a well-fanned Forty-Second Street cellar. As Gatsby is called on the phone, Mr. Wolfsheim formulates his opinion on Gatsby, as being "handsome to look at and a perfect gentleman" and, above all, as being careful and well behaving with women. When Mr. Wolfsheim leaves, invoking that he belongs to another generation, Nick finds out that the latter is a gambler, who "fixed the World's Series," playing with "the faith of fifty million people," and who hadn't been caught because "he's a smart guy" (73).

Kelly's postulate premises that "a person's processes are psychologically channelized by the way he or she anticipates events" (in Hall, et. al. 2002: 420). The corollary of experience, that will be also employed in our analysis, stipulates that the construction system of a person varies "as he or she successfully construes the replications of events" (Kelly 1963: 72). This corollary will help us follow Gatsby's mental itinerary from a different perspective. Recalling and anticipating go hand in hand. We will approach Gatsby as "a center of being," characterized by Bachelard through the association among place, time and action (2003: 168, our translation). Due to his interest for Daisy, he seems to become paradoxically aware that he is eager to "escape space" (168, our translation), namely that of poverty. For escaping this space, he has to "window-dress" his mental construction. To accomplish it, he is "armed" with an extraordinary will to succeed. And this is precisely what happens.

Anticipating, in a Kellian manner, the resources and benefits of materialism, Gatsby becomes familiar with Dan Cody, the copper magnate, who introduces him to wealth and luxury. Kelly's individual corollary stipulates that people differ from one another in their construction of events, whereas the corollary of choice rests on the assumption that within a dichotomous construction the individual should anticipate the most favourable possibility for extending and defining his system of values. Nick is different from those people around him because his family have been "prominent, well-to-do people in the Middle Western city for three generations" and, who, in spite of it, is now in "the bond business." The corollaries of sociality and commonality are those valuable methodological lens meant to help us understand his behavior. The former stipulates behavioral similitude in similar constructions of events, whereas the latter highlights the fact that through one's understanding of the emotional and mental processes of an individual, one can play a role in the social process that involves another person.

While investigating the truth regarding Gatsby, Nick infers some behavioral similitudes with other wealthy people, for instance Daisy and Tom, because everyone else from Gatsby's guests were merely concerned with entertaining themselves. The social role is

intricately related to the corollary of commonality, that Nick is supposed to play in relation to bringing together Gatsby and Daisy. Unexpectedly, it is Jordan Baker who plays the part of the mediator among Nick, Daisy and Gatsby. Nick and Jordan meet, at Gatsby's request, and she discloses him how she met Daisy one day, who she was 18, that she was beautiful and intensely courted by young officers, from Camp Taylor who "demanded the privilege of monopolizing her that night" (75).

The following morning, she saw Daisy sitting in her white roadster with a lieutenant she had never seen before and they "so engrossed with each other" that she didn't see her until she was five feet away. Daisy addressed her and asked her to inform those people from the Red Cross where they were making bandages that she couldn't come that day. Jordan also noticed that, while Daisy was speaking, the officer looked at her in such a way that "every young girl wants to be looked at sometime" (75) and, because it seemed romantic to her, she had remembered the incident ever since. She also mentioned the "wild rumours" that were circulating about her secretly packing her bag one winter night to go to New York and say goodbye to a soldier, who was going overseas, that her parents effectively prevented her and that she "she wasn't on speaking terms with them for several weeks" (76). The following autumn she was again gay and in June she got married to Tom Buchnan from Chicago. Before the wedding he offered her, as a wedding present, an expensive string of pearls. As Jordan was her bridesmaid, when she entered her room, half an hour before the bridal dinner, she found Daisy, drunk, holding a letter in her hand and determined not to get married. After having cried for a long time, she destroyed the letter, sobered up, put again the string of pearls around her neck and, the following day, she got married to Tom Buchnan and "without so much as a shiver, she started off on a three months' trip to the South Seas" (77).

Closely related to the corollary of commonality, there is the corollary of fragmentation, based on the incompatibility of judgments. Jordan discloses Nick how she met Daisy in August, when they returned from abroad, how fond Daisy was of her husband, how soon after that, when Jordan left Santa Barbara, Tom had an accident one night and the girl with whom he was in the car, one of the chambermaids from Santa Barbara Hotels, got into the papers together with Tom, because her arm was broken. The following April, Daisy got birth to her little girl and the Buchnans went to France for a year, where Jordan met Daisy twice, and then they returned and settled in Chicago. Daisy had a perfect reputation because she was not drinking and "never went in for *amour* at all" (77). Six weeks after she heard Gatsby's name, when Jordan asked Nick if he knew him, Daisy came into her room, woke her up and, after she described her how he looks like, she "said in the strangest voice that it must be the man she used to know," namely the officer who seemed so fond of her.

The incompatibility of Nick's judgments arises from the fact that he thought that Gatsby had bought the house in the vicinity of Daisy's as a mere coincidence. Jordan assures him that "Gatsby bought the house so that Daisy would be just across the bay" (78). Moreover, she mentions the fact that Gatsby wanted to know whether Nick will invite Daisy to his house some afternoon and then "let him come over" (78), adding that he had long expected her "to wander into one of his parties some night," implying that the parties were made only for Daisy to show up so that he could see her again. He even read the papers for years hoping to have a chance to have a "glimpse of Daisy's name." Asking her why Gatsby didn't ask Jordan to arrange a meeting, she simply replies that "he wants her to see his house" and Nick's house is "right next door" (79). Inquiring whether Daisy wants to see Gatsby, Jordan mentions the fact that "Gatsby doesn't want her to know," suggesting that Nick is "just supposed to invite her to tea" (80). Returning to West Egg, Nick comes across Gatsby, informs him that he has talked to Jordan and that he will call up Daisy and invite her over to his house for tea. Gatsby is content and carelessly mentions the fact that he does not want to put him to any trouble. Gatsby comes with an offer to facilitate Nick to win extra money,

namely to introduce him to some sort of sideline, where he himself carries a little business, mentioning the fact that it is a "rather confident sort of thing" (82). Since Nick is aware that Gatsby's offer is for a "service to be rendered," he immediately refuses it, pretending that he is very busy with selling bonds and couldn't afford any more work. Then he calls up Daisy and invites her to tea, insisting on her not bringing Tom along.

The corollaries of sociality and commonality are again valuable methodological lens meant to help us understand Nick, Daisy and Gatsby's behavior. The former stipulates behavioral similitude in similar constructions of events, whereas the latter highlights the fact that through one's understanding of the emotional and mental processes of an individual, one can play a role in the social process that involves another person. At Gatsby's request, Nick plays the part of the mediator between Gatsby and Daisy. Gatsby arrives at Nick's house and is impatient and eager that everything relate to his meeting with Daisy to be perfect (the flowers, the tea pot, the cups). Soon after Daisy's arrival, Gatsby knocks at the door, and "pale as death, with his hands plunged like weights in his coat pockets, was standing in a puddle of water glaring tragically" into Nick's eyes (85). He enters the room, and Nick, who remained in the hall for a while could hear "assort of choking murmur and a laugh," followed by Daisy's voice, which, on a rather artificial note, utters that she is "awfully glad" to see him again. Daisy informs Nick that they haven't met for many years and Gatsby's answer is extremely specific, mentioning that there will be five years next November since they last met.

After a short while, Gatsby follows Nick into the kitchen, informs him that their encounter is a "terrible, terrible mistake," followed by Nick's reply that "Daisy is embarrassed too" (87). Gatsby returns into the living and, when Nick gets back too, he can notice that the embarrassment was gone, that Daisy's face was smeared with tears, while Gatsby was literally "glowing" and "a new well-being was radiating from him" (89), due to the intense emotion experienced by both of them. The intense emotion is the one that creates "behavioral similitude in similar construction of events," in accordance with the corollary of commonality. Moreover, Gatsby invites Daisy and Nick to see his house for whose acquisition he needed three years to earn the money and buy it.

During their visit, Gatsby keeps looking at Daisy and seems to revalue "everything in his house according to the measure of response it drew from her well-loved eyes" (91). After having experienced embarrassment and joy, Gatsby "was consumed with wonder at her presence" (92). Abruptly, Gatsby hints at the green light that is always burning at the end of Daisy's dock and Daisy's gesture of grasping his hand made him realize that the "colossal significance of that light had now vanished for ever" (93), due to her being so close to him. Nick also notices a large photograph of an elderly man over his desk and Gatsby informs them that it is "Mr. Dan Cody," who used to be his best friends, who is dead and who helped him become rich. Gatsby also shows Daisy "a lot of clippings" about her, betraying the fact that his interest for her has never disappeared. The visiting of Gatsby's house, Mr. Klipspringer's playing the piano at his request, the intense emotional vibration generated by Daisy's presence next to him, all seemed to have profoundly affected Gatsby and, when Nick is about to leave, he notices that "the expression of bewilderment had come back into Gatsby's face, as though a faint doubt had occurred to him as to the quality of his happiness." Fitzgerald encapsulates in a few well selected words the "colossal vitality" of Gatsby's illusion as follows: "He had thrown himself into it with creative passion, adding to it all the time, decking it out with every bright feather that drifted his way. No amount of fire or freshness can challenge what a man can store up in his ghostly heart" (96).

The corollary of fragmentation, focused on subsystems of construction of incompatible judgments, suits the most spectacular part of the novel, where it clearly appears that Gatsby's material ascension has permanently been analyzed and questioned. Thus, a

young and ambitious reporter from New York arrives at Gatsby's house to investigate him. It is now that the novelist gives an account of his ascension, namely that "his parents were shiftless and unsuccessful farm people" and "his imagination had never really accepted them as his parents at all," adding that "the truth was that Jay Gatsby of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself. He was the son of God - phrase which, if it means anything, means just that - and he must be about his Father's Business, the service of a vast, vulgar and meretricious beauty. So he invented just that sort of Jay Gatsby that a seventeen-year-old-boy would be likely to invent, and to this conception he was faithful to the end" (98).

Specific items od information about Gatsby's evolution confirm the fact that is was Cody who had introduced him to the world of wealth and luxury, because he noticed that "he was quick an extravagantly ambitious" (99). It was from Cody that he should have inherited a lot of money, but, which, due to some illegal devices used against him, never belonged to him. All these items of information were offered to Nick by Gatsby himself much later, when he had reached the point of believing "everything and nothing about him" (101). Nick hadn't seen Gatsby for a couple weeks and, one Sunday afternoon, being invited to his house, he was surprised to find Tom there, together with an acquaintance of his, a man called Slone. Gatsby grasps the opportunity and invites Tom and Daisy to one of his parties. When Tom and Daisy show up at the party, Tom rhetorically calls him "a big bootlegger," to which Daisy interferes and mentions the fact that he owned lots of drugstores, that he himself had built. When Tom and Daisy left his place, Gatsby mentions the fact that she seems not to have liked the party, adding that he feels far away from her. Gatsby would have liked Daisy to go to Tom and tell him that she never loved him. Nick is more pragmatic and clearly tells Gatsby that he can't "repeat the past." To his surprise, Gatsby opines that he is going to fix everything just the way it was before, and, nodding determinedly he says "She'll see" (110). Soon after that, Nick notices several changes that occurred at Gatsby's place, namely the fact most of the servants had been fired and replaced by some acquaintances of Wolfsheim, all brothers and sisters who used to run a small hotel, for avoiding gossips regarding the fact that Daisy used to visit him in the afternoons.

The corollary of fragmentation, focused on subsystems of construction of incompatible judgments, also suits the last part of the novel. Nick and Gatsby are invited to the Buchnans' house. As Tom leaves the room to answer a phone call from his mistress, Daisy gets up, approaches Gatsby, kisses him and declares that she loves him, her gestures being counteracted by Jordan who reproaches her, invoking the presence of other people in that room. Because of the heat, Daisy suggests that they should go town and enjoy themselves. Since Daisy told Gatsby that she loves him and Tom saw it, "he was astounded. His mouth opened a little, and he looked at Gatsby, and then back to Daisy as if he had just recognized her as someone he knew a long time ago" (118). Gatsby sadly remarks that he can't say a word in that house, and, at Nick's remark that Daisy "has got an indiscreet voice," Gatsby replies that "her voice is full of money" (119). They decided to switch cars, he and Jordan were supposed to go by Gatsby's car, whereas Daisy and Gatsby, by Tom's car. Since Gatsby's car didn't have much gas, they decided to stop at Wilson's garage and fill in the tank. There, Wilson informs him that he and Myrtle were to leave the garage and move west, intensely demanding Tom to bring him his car so that he could sell it and get the amount of money he needed for moving west, because "he got wised up to something funny the last two days," and was determined to take Myrtle with him no matter whether she wants it or not. Tom sadly concludes that a few hours before, both his wife and mistress that seemed "secure and inviolate, were slipping precipitately from his control" (134).

Once arrived in New York, they engage the parlour of a suite in the Plaza Hotel. After a few drinks, Tom starts inquiring Gatsby about his being called "an Oxford man," to which

he replies it was an opportunity offered to some of the officers after the armistice to go to any of the universities from in England or France, adding that he only stayed there five months. Tom accuses him of causing "a row" in his family, due to his courting his wife. He continues to push Gatsby into telling the truth about his interest for Daisy and this brings about Gatsby's reply that Daisy never loved him and that she loves him. The tension reaches the climax, when Daisy reproaches her husband that he used "to go off on a spree," disappointing and betraying her. Moreover, since the pressure became unbearable, when Tom makes her admit that she loved him once, she admits that she loves Gatsby at present, that she "can't help what's past" (133), that she loved her husband once, but she loved him too. Tom promises that he will take better care of Daisy, to which Gatsby replies that he will not do that because Daisy is leaving him. Tom's anger reaches culmination and retorts that she will not leave him for "a common swindler," for a bootlegger, who bought a lot of drug stores in New York and in Chicago and sell "grain alcohol over the counter" (133), mentioning the fact that a certain friend of his, Walter Chase, whom Gatsby and Wolfsheim, his associate, let him go jail for a month, could have him up on the betting laws, but Wolfsheim "scared him into shutting his mouth" (133). He added that he had something on at that moment that Walter was afraid to tell him about. Gatsby tries to defend himself, but with every word, Daisy is drawing more and more into herself, so that he gives that up, and "only the dead dream fought on as the afternoon slipped away, trying to touch what was no longer tangible, struggling unhappily, undespairingly, towards that lost voice across the room" (134). Tom concludes that Gatsby will no longer annoy her, realizing that, under the dramatic circumstances, the "flirtation is over" (134).

While returning to West Egg, with Daisy at the wheel of his car, Myrtle, Wilson's wife, who has been kept locked up in her room until the next day when they are supposed to leave that place and move west, rushes out into the dusk, waving her hands and shouting, is accidentally killed by the light green car. Being too excited, Daisy could not stop it and it looked as if they disappeared for avoiding to be declared responsible for the accident. Tom notices the crowd, finds what has happened, namely that a car coming from New York "knocked right into her," without stopping or taking any responsibility for what happened. A negro declared to the police that the car that caused the accident was yellow. Tom is convinced that it was Gatsby's car that killed Myrtle, and Nick notices tears overflowing down his face. Moreover, he asserts that Gatsby is a coward who didn't even stop the car after the accident. When Nick approaches his house he comes across Gatsby, who inquired about the woman that had been wounded, mentions the fact that the tried to swing the wheel and Nick realizes that it must have been Daisy who drove the car and Gatsby confirmed it, claiming that he will say he drove it. Since the woman wanted to speak to them, Daisy "turned away from the other car, and then she lost her nerve and turned back," and while Gatsby's hand reached the wheel he felt the shock, stepped on it, he tried to make her stop "but she couldn't" (143), killing Myrtle instantly. Gatsby was determined to wait and see if Tom "tries to bother her about the unpleasantness of that afternoon, saying that she locked herself into her room," and if he tries any brutality, she would "turn the light out and on again" (144). Going to see "if there is any sign of a commotion" and inform Gatsby about it, Nick crossed the porch, and finally noticed that Daisy and Tom were at the kitchen table, talking to each other, surrounded by "an unmistakable air of natural intimacy" (145). He informs Gatsby that "it's all quiet," suggesting him to go home and take some rest. Gatsby remained there waiting for Daisy to go to bed, "standing there in the moonlight – watching over nothing" (145).

The following day, Nick tries to convince Gatsby to leave his place for a week because somebody might have traced his car. Gatsby claims that he can't leave the place until he found out what she was going to do. Gatsby seemed to be clutching "at some last hope"

and Nick "couldn't bear to shake him free" (147). It was that night that Gatsby tells Nick "the strange story of his youth with Don Cody, because, due to Tom's rudeness, the long secret extravaganza was played out," and, moreover, he wanted to talk about Daisy, disclosing Nick their short lasting romance: how he had given Daisy a false sense of security, pretending that he belonged to the same social strata. He knew that Daisy was extraordinary, and was "overwhelmingly aware of the youth and mystery that wealth imprisons and preserves, of the freshness of many clothes, and, of Daisy, gleaming like silver, safe and proud above the hot struggles of the poor" (149). Finally, "she vanished into her rich, full life, leaving Gatsby nothing. He felt married to her, that was all" (148). He enlisted in the army, did extraordinary well in the war, becoming captain before going to the front where he commanded the divisional machine guns. After the armistice, he tried frantically to get home, "but some complication or misunderstanding sent him to Oxford instead" (149). Daisy was eager to have him back home and could not understand why he couldn't. Due to the pressure of her artificial world, Daisy wanted her life shaped at once, "by some force-of love, of money, of unquestionable practicality that was close at hand," and which "took the shape in the middle of spring with the arrival of Tom Buchnan," whom she finally got married to. Gatsby was informed about her marriage when he was at Oxford. Gatsby keeps mentioning that Daisy might have loved Tom when they were first married, but that she loved him more than that. He returned when Tom and Daisy were on their wedding trip, paid a visit to Louisville, feeling the place "pervaded with a melancholy beauty" (152). After taking breakfast with Gatsby, Nick leaves his house with the intension to go to the city, but kept postponing his departure because he didn't want to leave Gatsby. Finally, he leaves, promising him that he will call him up, to which Gatsby says that he supposes Daisy will call him too. Since Nick disapproved of him from beginning to end, he complimented Gatsby calling them a "rotten crowd," adding that he is worth "the whole bunch put together" (153).

As concerns Wilson, he was convinced that Myrtle ran out of the house to speak to the man who was in charge of the car and, who "wouldn't stop," not even after having mortally wounded her. Moreover, Wilson leaves the garage and keeps looking for Gatsby's house. Gatsby was on his mattress in the pool when Wilson approached the house. The chauffeur heard the shot, called Nick and together with the butler and the gardener took Gatsby's body to the house, where they noticed Wilson's body in the grass, "and the holocaust was complete." Gatsby's dramatic end is rendered as follows: "he paid a high price for living too long with a single dream" (161). The police investigation revealed the fact that Wilson was mentally deranged. Nick tries to contact Daisy and Tom and finds out that they left without mentioning any address where to be found. All Gatsby's acquaintances remained indifferent except Gatsby's father who shows up, looking intensely affected by his son's death. He shows Nick the book entitled Hopalong Cassidy which Gatsby got when he was a boy and, on the last leaflet was printed the word "SCHEDULE, and the date September 12, 1906" (171). Underneath, a long list of requirements meant to help him improve his mind. The procession of only three cars reached the cemetery. Nick tried to think about Gatsby for a moment, but he could only remember, without any resentment, that Daisy "hadn't sent a message or a flower" (173). Soon after Gatsby's death, Nick decides to leave the West Egg and return to his native town. One afternoon late in October, Nick meets Tom and asks him what he told Wilson that afternoon. Tom admits that he told Wilson the truth regarding who owned the car because he seemed crazy and on the point of killing him just when they were about to leave their house for a period of time. Tom seems convinced that he did the right thing mentioning the fact that Gatsby ran over Myrtle and did not even stop the car. Nick felt that he could neither forgive nor like Tom, reaching the conclusion that "the Buchnans were careless people. They smashed up thing and creatures and then retreated back into their

money or their vast carelessness, or whatever it kept them together, and let other people clean up the mess they had made" (178).

4. **Result and conclusions**

We assume that through the failed romance between Gatsby and Daisy, Fitzgerald suggests that the American Dream is unattainable and based on an illusion. Fitzgerald offers a critique of the American Dream, illustrating its decline into empty materialism, broken relations and unfulfilled dreams. Getting back to the Kellian corollary of experience which situates us on the line of successive interpretations, we are inspiringly driven towards Nick's epiphany regarding Gatsby's dream, tackled from the perspective of anticipation, imagination and transcendence, all encapsulated within the following quotation: "he wondered when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock. He had come a long way to this blue lawn, and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it…. Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eludes us then, but that's no matter – tomorrow we will run faster, stretch out our arms father… And one fine morning…So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past" (180). Consequently, Gatsby represents the tragic futility of the American Dream – a man who has accumulated wealth and social status, yet ending tragically unfulfilled, sad and alone. As critiques have suggested, the novelist invites the readers to ponder over the values often associated with the American Dream and closely investigate the consequences of pursuing such illusions.

BIBLIOGRAPHY

Gaston, Bachelard. *Poetica spațiului.* Pitești: Editura Paralela 45, 2003.

George, Kelly. *A Theory of Personality. The Psychology of Personal Constructs.* New York: Norton, 1963.

F. Scott, Fitzgerald. *The Great Gatsby.* London: Alma Classics, 2023 (the seventh reprint).

DORA D'ISTRIA: ANELLO DI CIVILTÀ FRA L'ORIENTE E L'OCCIDENTE

Nicoleta Călina
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Elena Ghika, the princess of Romanian origins, writer and scholar - literary named Dora d'Istria, born in Bucharest (1828) and died in Florence (1888) - was one of the most interesting and complex personalities of the nineteenth century thanks to her erudition, a result of the education received in the most prestigious European universities and of the numerous and continuous trips to the continent that she undertook throughout her entire life.

Keywords: Dora d'Istria, princess of Romanian origins, Elena Ghika, writer, traveler, scholar

La principessa di origine romena Elena Ghica (Héléne Ghika) - da nome d'arte *Dora D'Istria*, o sotto il nome acquisito dopo il matrimonio, la principessa Helena Kolzova-Massalskaia (Koltzoff Massalsky) - nata a Bucarest (1828) e morta a Firenze (1888), scrittrice e studiosa romena di nascita, di origini albanesi e russa e italiana per acquisizione, esponente dell'aristocrazia culturale, complessa personalità europea, fu una delle intellettuali più interessanti, più raffinate dell'Ottocento grazie alla sua alta erudizione, risultato dell'educazione ricevuta nelle più prestigiose università europee e dei numerosissimi e continui viaggi fatti nel continente, viaggi che intraprese per tutta la sua vita.

Elena Ghica era la maggiore dei sei figli (tre maschi e tre femmine) della famiglia Ghica - la quale aveva dato i governanti della Valacchia e della Moldavia e grandi boiardi[1] - di Catinca (Ecaterina) Ghica e del Ban[2] di Craiova - il più alto titolo conferito ai membri della nobiltà, secondo in rango a quello di principe - Mihail (Mihalake) Ghica[3], in Valacchia dal 1835 al 1842.

Trascorse la sua infanzia a Bucarest, nel palazzo dei genitori, un vero e proprio museo, circondata di oggetti d'antiquariato, dipinti e sculture e di una biblioteca estremamente preziosa e di impressionanti dimensioni. In questo luogo straordinario e in questa atmosfera di grande valore intellettuale, Elena ebbe l'opportunità di incontrare grandi scrittori dell'epoca ed è qui che visse fino all'età di 14 anni, quando il principe Bibescu salì al trono.[4]

Ricevette una formazione molto approfondita ed erudita[5], influenzata dall'educazione materna, (visto che sua madre era una donna istruita, tra le prime donne a tradurre un libro in romeno, un volume originariamente pubblicato in francese a Parigi, presso Baudouin Frères, 1824, *Pentru Educația copiilor de Dòmna Kampan*[6]). Chi ha conosciuto Elena Ghica evoca il fatto che la sua intelligenza era miracolosa ancora da bambina, perché all'età di cinque anni già decifrava i segreti del greco antico e del greco moderno, il latino, l'italiano, l'inglese e il tedesco, per finire, in età adolescenziale, a conoscere ben nove lingue in cui leggeva e scriveva con agiatezza: italiano, inglese, tedesco, francese, romeno, greco, latino, russo e albanese. All'età di 14 anni stava già traducendo l'*Iliade* di Omero dal greco in esametri

[1] la famosa stirpe dei Ghiculeşti
[2] l'equivalente ad un ministro dell'interno
[3] e fratello del principe Grigore Ghica-Voda/Ghica il IV, sovrano di Valacchia a quel tempo.
[4] conosce Grigore Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu e Dimitrie Bolintineanu, apud Ionnescu Gion, *Portrete istorice, Dora d'Istria*, Bucuresci, 1876, p. 16
[5] George Lăzărescu, *Dora D'Istria, româncă de celebritate europeană*, in vol. «*Prezențe românești in Italia*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, p. 92-107
[6] *Per l'educazione dei bambini di Dòmna Kampan*, Tipografia Sfântului Sava, București, 1839

tedeschi, in un articolo pubblicato a Lipsia/Leipzig sulla „Gazette Universelle" [7]. È un fatto spettacolare non solo per quel tempo, ma anche per ora.

Elena Ghika ricevette l'educazione intellettuale di base da Gregorios Papadopoulos, professore alla Scuola di Belle Arti di Atene e dal precettore francese J. A. Vaillant; l'insegnante di greco si meraviglierà del suo genio precoce, e ad un certo punto affermerà: "Le sue facoltà intellettuali si sono sviluppate così rapidamente che gli insegnanti incaricati della sua istruzione non potevano mantenere negli studi nessun altro studente al suo stesso livello."[8]

Il 7/19 ottobre 1842, il sovrano Alexandru Dimitrie Ghica fu deposto da un firmano della Porta Ottomana. L'intera famiglia di Mihail Ghica andò volontariamente in esilio all'estero, insieme al fratello Alexandru Dimitrie Ghica, per un viaggio di 7 anni (1842-1849) attraverso l'Europa[9]. In questi anni Elena Ghica viaggia e viene accolta, insieme ai genitori, presso le corti di Vienna, Berlino, Dresda, dove ricevette un'ottima educazione, studiando Letteratura prima a Dresda, poi a Vienna e Berlino, dove ricevette la laurea per le Lettere greche dall'illustrissimo Alexander von Humboldt[10], che sarà impressionato dalla sua intelligenza.[11] Dotata di un grande ingegno, coltivò le arti - e soprattutto la pittura (per cui avrà la medaglia d'argento in un'esposizione del 1854), musica, storia letteraria, sociologia, religione e si perfezionò le conoscenze in lingue straniere. Nel 1848 si trova a Venezia dove continua le sue lezioni di musica con i maestri Ciccarelli, Fanny Persiani, Balfi e Ronconi e quelle di pittura con Felice Schiavoni e Kaufmann; verso la fine dell'anno, Mihail Ghica torna in Valacchia, insieme alla sua famiglia.

All'inizio del 1849, a febbraio, Elena Ghica sposò il principe russo Aleksandr Koltsov-Massalsky, giovane luogotenente russo - discendente dal leggendario fondatore dello stato russo, Rurik il normanno, membro della seconda delle tre più antiche e illustri famiglie russe - il quale aveva incontrato a un ballo a Iasi, nei Principati Romeni[12]. La giovane Principessa si stabilì con il marito a San Pietroburgo, dove non smesse di studiare e di impressionare il mondo artistico russo con la sua intelligenza e raffinatezza. È altrettanto vero che essa, seguace dei principi di liberazione dei Principati, era entrata in conflitto con la mentalità della società russa.[13] Il clima poco favorevole, le sue idee liberali e il sostegno dei princìpi rivoluzionari del 1848 non l'aiutarono molto a stabilirsi in un paese il cui sogno imperialista non si spense mai. Le sue opinioni liberali fanno sì che i ministri russi gli

---

[7] A. Vasculescu, *Dora d'Istria*, in vol. *Cunoştinţe folositoare* „Din lumea largă", Ed. Cartea Românească, București, 1941, pag. 11

[8] A. Vasculescu, *op. cit*, pag. 12

[9] George Lăzărescu, *Prezențe românești în Italia*, in Colecția Akademos, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, p. 92-107

[10] Roberta Fidanzia, *Dora d'Istria: la storia politica di famiglia*, in «Filosofia e Politica. Rivista di studi filosofici, politici e sociali", Numero 1, 2016

[11] Alexander Von Humboldt su Dora d'Istria in vol. Angelo De Gubernatis, "Illustri Stranieri in Italia", p. 112-113. "*E poi vi è in lei qualcosa di veramente originale, e parmi spesso che sia sopita in lei una missione; se ella non fosse donna, io potrei predirle un grande avvenire. Voi foste, caro Rauch, come artista, colpito dalla sua bellezza, e, in vero, essa appartiene al tipo greco; non si potrebbe trovare modello più perfetto per una statua. Quel fronte, quell'occhio, quel naso, ogni linea del volto, l'intiero busto escono dal comune. Quanto a me apprezzo anche più le qualità sorprendenti dell'ingegno. Essa possiede, nella conoscenza delle lingue, un vero tesoro. E, tuttavia, ella non è punto quello che si dice 'una dotta,' un 'bas-bleu,' ella rimane donna, quantunque dotata d'una energia e d'una forza di carattere veramente virili.*"

[12] Claudia D. C. Zaharia, *Dora D'Istria, Viața și opera sa*, 1932, p. 14

[13] In una lettera del 21 gennaio 1854 a suo fratello Gheorghe, essa scrive: "*J'ai bien des peines aussi et j'ai été éprouvée de mille manières. Des ennuis de toute espèce m'ont obsédée et ce n'est que l'amour de mon Aléxandre qui m'a soutenue et l'espoir en Dieu qui m'a donné force et courage. L'éloignement de mon pays ne me coute pas peu et il y a des moments où j'aurais donné une partie de ma vie pour m'y voir un seul instant et cependant j'ai presque tout perdu. Là aussi je ne trouverais que larmes et regrets.*"

suggeriscano che un altro paese le sarebbe più appropriato[14]. Il 26 aprile 1855, lascia la Russia, però mantiene il nome e lo statuto di principessa anche dopo la separazione dal principe e continua a firmare le lettere sempre con carta intestata contenente lo stemma araldico degli Koltsov-Massalsky.

Riprese, così, a viaggiare in tutta l'Europa, come ci fa sapere uno dei suoi biografi, Bartolomeo Cecchetti[15], che scrive nel volume dedicatole: „*viaggia in Italia, e in Oriente, affrontando pericoli che avrebbero fiaccato le tempre più virili; né curando stenti e disagi, pur di poter studiare da filosofo e da artista le meraviglie della Natura, le costumanze dei popoli, i loro bisogni; e riprodurle con tanta verità nelle sue tele, nei suoi libri, e nei più diffusi periodici d'Europa, d'Asia, e di America*"[16]. Trascorse circa cinque anni tra il Belgio e la Svizzera, dove studiò con cura le leggi ed i costumi della Confederazione Elvetica[17] e l'11 giugno 1855 divenne la prima donna a scalare la vetta del Moench nelle Alpi (4105 m)[18] dopo tre giorni di spedizione. Installò la bandiera valacca sulla cima della montagna, sulla quale era riportato il nome del suo paese ricamato in lettere d'oro[19], esperienza che descriverà nel volume *La Suisse allemande et l'ascension du Moench*, un'opera semi-fiction, dove Dora D'Istria intrecciò le sue descrizioni dei paesaggi svizzeri con riflessioni su questioni religiose, politiche e filosofiche (all'inizio del vol. II della traduzione in inglese c'è anche un „facsimile of the official attestation of the ascent of the Mönch") [20].

Coltivò con amore le scienze e la letteratura, affronta coraggiosamente le fatiche ed i pericoli dei lunghi viaggi scientifici e archeologici di cui ne è appassionatissima e che continuò in Attica, Beozia, Focide, Peloponneso. Nel 1861 tornò in Italia, dov'era stata da fanciulla con il padre, costretto ad esulare per ragioni politiche insieme alla famiglia; nello stesso tempo alternò la vita nel Bel Paese a viaggi in Francia, Irlanda e negli Stati Uniti d'America. Visitò Napoli e Pompei e poi si stabilì per qualche anno a Livorno - donde ebbe una notevole corrispondenza con lo zio Alexandru Dimitrie Ghica, l'ex Principe, ritiratosi a Napoli - poi a Torino, a Genova e nella Riviera di Ponente. È un periodo in cui lo studio e il lavoro sembrano essere le sue uniche passioni, il suo supremo piacere e in cui gli articoli della scrittrice rivelano lo stretto rapporto tra il suo fascino politico ed estetico per l'Italia. Fu proprio in questo periodo che scrisse su grandi personalità letterarie italiane, e dobbiamo menzionare qui „Translation des cendres d'Ugo Foscolo"[21], che fu tra le sue prime riflessioni sui movimenti nazionalisti letterari italiani ed il periodo in cui essa entrò in contatto diretto,

---

[14] G. I. Ionnescu-Gion, *Portrete istorice. Dora d'Istria*, Bucuresci, 1876, p. 18

[15] Venezia, 1838 – Roma, 1889 - Commendatore e storico italiano, Direttore degli Archivi Veneziani

[16] B. Cecchetti, *Bibliografia della Principessa Dora d'Istria*, Ed. P. Naratovich, Venezia, 1868, https://play.google.com/books/reader?id=7YyPy-WhlY0C&hl=ro&pg=GBS.PA23

[17] #1 - Switzerland the pioneer of the reformation; or, ... v.1. - Full View | HathiTrust Digital Library | HathiTrust Digital Library, consultato il 7 febbraio 2023

[18] fu sempre più conosciuta come una brava scalatrice che praticava tiro a segno ed equitazione (Octav George Lecca, *Familiile boeresti române. Istorii si genealogie*, Bucuresti, 1899)

[19] Bibliothèque Universelle de Genève. Juillet 1856. Tome XXXII De La 4a Série, No 127, Genève, Joël Cherbuliez, Libraire, Rue De La Cite. Paris Joël Cherbuliez, Rue De La Monnaie, p. 497: VOYAGES ET HISTOIRE : *La Suisse allemande et l'ascension du Mœnch, con facsimile del certificato delle Guide che diressero l'ascensione*, par Mme la comtesse Dora d'Istria. Genève et Paris, J. Cherbuliez, 1856. Tomes I et II. 2 vol., in 12: 6 fr. : „*Son livre rend un hommage impartial à tout ce que la Suisse renferme de beau, de bon, d'honnête et d'utile. Il intéressera vivement les lecteurs par la variété des aperçus qu'il renferme ainsi que par le zèle avec lequel l'auteur s'est entouré de tous les documents propres à répandre du jour sur l'histoire du Sonderbund et de la révolution fédérale qui en a été la conséquence*."

[20] Tome I-IV, ed. Joël Cherbuliez, Genève-Paris, 1856; trad. in inglese di Hume Greenfield, 2 volume, London-Edinburg, Fullarton & Co, con una *Biographical sketch* e con un ritratto di Felice Schiavoni in vol. I (1858); trad. in tedesco Dr. Heinrich Kurz: *Die deutsche Schweiz*, 3 vol. (1857-1858); contiene una nota bibliografica: *Bibliographisch - literarische Notiz*; il libro contiene una dedica „À mes frères roumains".

[21] In «L'Illustration», Paris, 29.VII e 5. VIII.1871, in greco in «Neologos», Constantinopolu VII.1871 (B. Cecchetti)

oppure epistolare, con i rappresentanti dei moti risorgimentali europei ed italiani[22], di cui testimoniano le lettere scambiate con Giuseppe Garibaldi, in cui proponeva un piano per la federalizzazione dei Balcani, che avrebbe dovuto includere italiani, romeni, greci e albanesi e i discendenti degli ex-Pelasgi[23]. Nella sua lettera del 16 luglio 1861, Garibaldi, che - a quanto pare - pensava di intraprendere una spedizione militare nel Principato[24], scrive a Dora d'Istria:

"[La vostra lettera] rafforza in me l'opinione che da lungo tempo io nutro, e cioè che la donna è chiamata dalla Provvidenza ad avere parte nell'emancipazione delle nazionalità oppresse, nell'annientamento del despotismo e della superstizione; […] molti ostacoli sono ancora da superare, ma le mutue simpatie delle diverse nazioni d'Europa, l'unanimità di scopo e di progresso che le lega, sicché stringendoci la mano miriamo alla stessa meta di emancipazione. […] Tra la patria vostra e il popolo italiano esistono tante cause di affezione, che vi parrà cosa naturalissima che io, per mezzo vostro, indirizzi ai vostri concittadini un consiglio, che credo abbia a giovare nell'interesse generale. […] I Moldo-Valacchi debbono imitare un tale esempio, e io metto illimitata speranza nella vostra alta influenza sui compatrioti vostri per stringere il nodo fraterno."[25]

La partecipazione della principessa a importanti eventi nazionali italiani evidenzia il suo legame personale e ideologico con l'Italia. La celebrazione dell'evento culturale dedicato al ritrovamento delle ossa di Dante a Ravenna nel giugno 1865 ne costituisce un esempio. Insieme al filo-romeno Giovenale Vegezzi Ruscalla (membro onorario dell'Accademia di Romania), la principessa partecipò quell'anno, come rappresentante del popolo romeno, alla celebrazione dedicata al 600° anniversario della nascita di Dante, invitata dal comune di Ravenna[26] e dal sindaco Gioacchino Rasponi; descrisse questo viaggio in articoli apparsi sulla rivista francese *L'Illustration*[27] con il titolo "Les fêtes Dantesque a Ravenne" (1865) - questo ampio articolo è completato nelle pagine de *L'Illustration* da immagini che ritraggono il ritrovamento delle ossa del poeta, da illustrazioni della tomba di Dante, nonché della cappella che le ospitava - e nella rivista Italiana *Rivista Sicula di Scienze, Letteratura ed Arti*. La scrittrice annoterà questo momento anche nell'articolo *Pellegrinaggio alla tomba di*

---

[22] Roberta Fidanza, *Dora d'Istria. Uno sguardo femminile sull'Ottocento*. *Risorgimento, pedagogia politica, condizione femminile.* Colecția *Donne nella storia*, vol. 14. Aracne editrice, Roma, 2013

[23] (Πελασγοί, Pelasgi) - secondo gli antichi, i Pelasgi erano una popolazione abitante la Grecia e altri territorî (Caria in Asia Minore, Creta, Sicilia, Italia meridionale, Etruria, ecc.) in un periodo anteriore all'immigrazione in Grecia delle genti elleniche. (Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/pelasgi_%28Enciclopedia-Italiana, consultato il 14 maggio 2023)

[24] Alexandru Marcu, in «Aspecte Italiene. Romanticii Italieni și Latinitatea noastră», București, 1942 apud Rev. filosofica, LXV, 6, Bucureşti, 2018, p. 571–583

[25] *Garibaldi e le donne: con documenti inediti*, ed. Giacomo Emilio Curatulo, Roma, Imprimerie Polyglotte, 1913, 192.

[26] In questo proposito alludiamo anche ad una lettera a lei indirizzata: *Lettre à Madame La Princesse Dora D'istria,* Florence, 22 Juin 1883, In "Les Trois L Du Dante: Nouvel Essai D'un Commentaire Sur Le Chant I De La Divine Comédie". 3e éd. augmentée. Florence, 1886. #13 - Les Trois L du Dante. Nouvel essai d'un commentaire sur le chant ... - Full View | HathiTrust Digital Library | HathiTrust Digital Library

„ON a bien fait, sans doute, d'appeler le premier chant de l'Enfer la "clé" du poème entier; mais on aurait fait mieux d'ajouter que cette clé elle-même est enfer mée, c'est-à-dire que le vrai sens de ce chant, s'est perdu depuis Boccace, son premier commentateur. Ainsi nous nous trouvons, jusqu' à ce jour, dans la fatale situation de chercher une clé à une autre : celle de Boccaccio à celle du Dante. Qu'on me permette, à cette occasion, d'indiquer, substituer certain moyen qui pourrait peut-être nous mettre sur la voie. On sait que le Dante, disciple ardent de Brunetto Latini, aimait toute espèce d'encyclopédisme et même toute espèce de jeux littéraires ou scientifiques (V. par ex. Inf. XXIV, 100.) Ainsi il n'y a pas à douter que les trois animaux du premier chant n'aient été sans intention choisis de telle manièr e que le nom de chacun commence par la lettre L (Lonza. Leone, Lupa.) Voilà les trois L du Dante comme il sera peut-être permis de nommer cette relation restée inconnue jusqu à aujourd'hui.

[27] In «L'Illustration», N. 1200-1202, 1866

Dante[28]: l'articolo inizia con una descrizione del paesaggio a cui assistette sul treno da Livorno a Ravenna, a osservare come la ferrovia che collegava le due città passasse per gli Appennini e le divideva a metà. L'Italia doveva davvero essere una e, nonostante le sfide che doveva affrontare, sarebbe presto risorta come nazione[29]. Secondo essa, il Sommo Poeta parla al cuore degli uomini del suo tempo:

"[L]a decantata serenità delle poesie omeriche, l'ammirabile e splendido frutto della giovinezza del genere umano, non parla al cuore degli uomini dell'oggi, come l'austerità melanconica di Dante, che, come noi, porta sulla fronte meditabonda, il vestigio delle rivoluzioni, il cui spirito divide con noi le medesime sofferenze, e la cui mente vuole trovare ad un tempo la profondità della vita e della morte. Non abbiamo soltanto le cose reali innanzi agli occhi, non abbiamo soltanto qualche personaggio contemporaneo, per dir così, ma abbiamo il tipo perfetto della nostra natura che possiamo amare, e nello stesso tempo ammirare; Dante non è solo la mente d'una epoca intera, ma il suo cuore altresì è ardente, quanto è straordinario il sommo suo ingegno. […] Ma il poeta dell'inferno non si presenta solo come semplice amante di Beatrice e ardente difensore dei diritti della società, si presenta come uomo, la cui turbata esistenza, le sofferenze, l'esilio, la tomba eternamente minacciata, devono senza dubbio esercitare grande influenza sulla fantasia degli odierni Italiani."[30]

Ulteriormente scrisse *Nouveil Essai d'un Commentaire sur le Chant I de la Divine Comédie*[31]. Il discorso di Dora D'Istria durante un brindisi in onore di Dante ricordava al pubblico il ruolo significativo di Beatrice nella *Divina Commedia*[32]; fu un'opportunità per Dora D'Istria di richiamare l'attenzione sull'educazione delle donne e sulla parità tra i generi, sottolineando l'importanza di questi valori per la rigenerazione nazionale.[33]

La Principessa visitò poi tutta la Grecia e nell'aprile 1867, la Camera dei Deputati ateniese - all'unanimità e con legge speciale - le concesse lo status di cittadina onoraria di Atene, essendo la prima volta che questo onore veniva concesso ad una donna. Nel periodo compreso tra 1867 e 1868 visse in Italia, ne La Spezia, nell'omonima baia, da dove immortalò immagini spettacolari espresse nel lavoro "Le Golfe de La Spezia" / *Il Golfo di la Spezia*[34], un vero e proprio studio etnologico, geografico, geologico e paleontologico, testimone di un'impressionante erudizione, pubblicato nel giornale parigino *Tour de Monde*. Tradotta in undici lingue, la sua versione italiana apparirà sulla rivista milanese *Giro del Mondo*. Dopo aver visitato La Spezia, Pegli e Porto Maurizio, Dora D'Istria si innamorò di

[28] Dora D'Istria, *Pellegrinaggio alla tomba di Dante*, [trad. du grec p. Aug. Negri], dans «Riv. Sicula» (1869), II, 212-35; Palermo, 1869, gr.8° in Dante Alighieri, par L'abbé Ulysse Chevalier Montbéliard, Imprimerie Paul Hoffmann 1871

[29] Dora D'Istria, *Pellegrinaggio alla tomba di Dante* in «Rivista Sicula di Scienze», Letteratura ed Arti, year 1, vol. II (Palermo: Luigi Pedone Lauriel, 1869), apud Alina Hoti, *Nationalism, Cosmopolitanism, and Female Intellectuality: The Paradoxes of Dora D'Istria and the Gendering of Risorgimento Italy*, Disertation, Texas University in Austin, 2019, p. 213

[30] Dora D'Istria, *Pellegrinaggio alla tomba di Dante*, apud Alina Hoti, op. cit., pp. 213-214

[31] troisième Edition Augmentée, Florence Svmptibvs Editoris Actorvm Comparationis Litterarvm Vniversarvm., 8 sett. 1887, Achevé d'imprimer le 31 janvier 1886. Imprimerie J. Stein à Kolozsvár

[32] "*Quanto a me, credetti poter aggiungere che in una festa dedicata al cantore di Beatrice non si dovesse in questo abbozzo della rigenerazione del popolo italiano dimenticare le donne che il celebre fiorentino, ispirato contemporaneamente da Platone e dal Vangelo, tanto contribuì ad innalzare*." *Pellegrinaggio alla tomba di Dante* in «Rivista Sicula di Scienze», letteratura ed arti, trans. by Augusto Negri, 2, no. 9, 1869, p. 223

[33] Alina Hoti, op. cit., pp. 213-214

[34] in «Le Tour du monde», Paris, 6 febbraio 1867; trad. in italiano *Il golfo di La Spezia*, in «Giro del Mondo», Treves-Milano

Rapallo e ne fece la sua meta fissa. Ci affittò una casa e fu una visitatrice regolare dal 1869 al 1879 nei mesi estivi e fino a ottobre o novembre di questi anni[35].

In età matura, la cosmopolita scrittrice raggiunge il luogo ideale - per la sua base intellettuale a lungo termine e per la sua natura e le sue aspirazioni - a Firenze, (all'epoca Granducato di Toscana) nella casa che diventerà la „Villa d'Istria", edificio costruito dallo scrittore Angelo de Gubernatis[36], che essa acquisterà il 26 ottobre 1870 e che divenne la sua residenza permanente e luogo di ritrovo dei grandi intellettuali dell'epoca. Casualmente, il 20 settembre 1870, Cesare Cerrenti, ritornato alla guida del pubblico ministero dell'Istruzione, propose a De Gubernatis di venire a Roma per: „Riordinarvi gli studi orientali e fondarvi gli studi indiani"[37]. Angelo De Gubernatis aveva questa villa di recente costruzione in via Leonardo da Vinci a Firenze, e dovette venderla, motivo per cui scrisse su questa intenzione alla principessa, e rimase sorpreso quando seppe della sua intenzione di acquistare la villa"[38]. La principessa chiese a De Gubernatis di apporre sulla villa una lapide marmorea con la scritta *Villa d'Istria*, per segnare visibilmente l'acquisto di questa villa, che sarà ristrutturata e circondata da un bellissimo giardino con alberi esotici, dove trascorrerà il resto della sua vita[39].

Grazia Pierantoni-Mancini scriveva nell'anno dell'arrivo della Principessa nella residenza di Firenze: "La Principessa Dora d'Istria, illustre autrice del Libro *Les femmes par une femme*, viaggiatrice intrepida, collaboratrice della *Revue des deux mondes* e chiarissima per eminenti studi letterari filologici viene a far dimora in Firenze. Sia la benvenuta, perché [sic] ella è lume ed ornamento pel nostro sesso, e nell'ospite suolo di Firenze continuerà, senza dubbio ad onorarlo con alte opere d'ingegno."[40] Questa residenza sarà il posto ideale per ospitare gli intellettuali europei e gli amici della principessa romena, grandi personaggi del suo tempo, tra cui quelli citati da Angelo De Gubernatis: Carlo Francesco Gabba[41], l'antropologo Paolo Mantegazza, il Re Federico Guglielmo IV, l'Imperatore del Brasile Don Pedro II D'Alcantara[42] ed Edgar Quinet.

***

Come scrittrice, fu conosciuta dal 1855: la giovane Elena aveva una vasta cultura e una grande facilità ad accumulare conoscenze in molteplici campi; l'attività singolare di questa dotta scrittrice si rivolse a temi diversissimi di letteratura, etnografia e folklore, geografia, storia, sociologia, arte e altri, legati ai grandi problemi del suo tempo. In questi

---

[35] In Alina Hoti, op. cit.: "*Sono davvero soddisfatta della mia sistemazione a Rapallo. La zona è stupenda e la spiaggia particolarmente comoda per i bagnanti. Sfortunatamente il tempo non è stato finora molto favorevole […]. Ma sotto questo bel cielo tutto fa pensare che si tratti di una crisi passeggera. Io ho visto in Liguria i mesi di settembre e ottobre veramente radiosi. Quanto ai miei bagni, non ho nulla da lamentarmi*."

[36] Torino, 1840 – Roma, 1913 – commendatore, etnologo, linguista, orientalista, storico della letteratura, accademico italiano (cfr. *Annuario della nobiltà italiana*, Presso la Direzione del Giornale Araldico, Stab. Tip. Cappelli, Anno IV, Pisa, 1881, p. 402

[37] Oscar Greco, *Bibliografia femminile italiana del XIX secolo*, Venezia, Mondovì, Tip. Gio. Issoglio, 1875, p. 50-56

[38] Angelo De Gubernatis, op. cit., pag. 349, in «Buletinul Fundaţiei Urechia», Nr. 15/2014, Personalia: Il prezzo della villa, comprensivo degli arredi, era di 31.500 lire, con atto di acquisto firmato il 26 ottobre 1870.

[39] *„La bellezza e rarità degli alberi che compongono questo Arboreto, l'eleganza con cui sono piantati, e la diligenza colla quale sono coltivati sotto la direzione della illustre Principessa Elena Kottzoff Massalsky (Dora d'Istria) che li possiede, mi hanno determinato a farne la descrizione notando specialmente i più belli e rari esemplari, nonché gli usi economici e medicinali di essi, coadiuvato in questa non lieve intrapresa dalle cognizioni di Colei che ha la fortuna di possederli. (*Prefazione del libro del professor Bargellini (Firenze, agosto 1887)

[40] In «Rivista dell'istruzione femminile», 1, no. 1, 1870, p. 185.

[41] illustre giureconsulto

[42] Angela Comnène, *Prietenia şi corespondenţa literară a Împăratului brazilian Dom Pedro al II-lea cu cele două Prinţese române, Elena Ghica şi Regina Elisabeta a României (1870-1890)*, Ed. Oscar Print, Bucureşti, 2001, p. 22.

anni inizia la sua opera di pubblicista e saggista; il saper parlare diverse lingue le garantì un'invidiabile fama internazionale. Iniziò la sua attività letteraria in Belgio e pubblicò *La vie monastique dans l'Église orientale*[43]; questo volume fu firmato adottando il nome d'arte con il quale è comunemente conosciuta: Dora d'Istria. Con questo nome pensiamo che si riferisse a Dora dell'Istro, perché l'Istro è l'antico nome del fiume Danubio, che in epoca romana portava due nomi: il Danubio superiore si chiamava *Danuvius* e il Danubio inferiore era chiamato *Ister*, dal greco *Istros*; il fiume attraversa la Romania dopo aver percorso altre terre europee, fino al Mar Nero: un fiume che unisce molti popoli diversi per storia, politica, religione e che rappresenterebbe la Mitteleuropa[44]. Quanto per Dora, dato il suo stretto rapporto con la Svizzera e con l'Italia, alcuni ricercatori considerano che sarebbe un legame con Dora Baltea, il fiume dell'Italia settentrionale che scorre tra la Svizzera e l'Italia[45].

I suoi studi severi e coscienziosi tendono ad uno scopo elevato, alla diffusione, cioè della civiltà nei paesi dove la luce del progresso non riuscì a penetrare, o nei quali appena comincia a risplendere. La curiosità è quella dello studioso che osserva e che fa scoprire le più recondite bellezze della natura, il carattere nazionale, i costumi e le tendenze dei vari popoli.[46] Anche se le principali lingue del mondo incivilito, come l'italiano, il greco, l'inglese, il tedesco, il romeno, ecc. le siano famigliari, più di metà dei suoi articoli e volumi sono scritti in francese, lingua parlata nella casa dei suoi famigliari, lingua universale della cultura dell'Ottocento; persino la corrispondenza con la famiglia sarà sempre in francese.

Nella scienza etimologica essa era molto versata, e sapeva rendersi ragione dei principi della filologia moderna[47]. Scrisse e pubblicò pagine di etnografia, storia e folklore balcanico in ben sei lingue, di quelle che conosceva molto bene: francese, italiano, greco, russo, tedesco e inglese. La conoscenza del russo, del greco (antico e moderno) e degli idiomi già indicati, la collocarono sulle più alte cime della cultura dell'epoca. Compilò volumi in cui affrontava, con puntiglioso metodo di ricerca antropologica sul campo, i temi fondamentali, sui quali elaborò le sue riflessioni nell'arco di tutta la sua vita. La sua ammirevole cultura e la sua natura di ricercatrice permisero alla Principessa proveniente dalla Valacchia, a scrivere articoli di straordinaria profondità, in pubblicazioni prestigiose come „Ètoile du Danube" di Bruxelles, „Courrier de Paris", „Revue Suisse" a Neuchâtel, „Revue de deux Mondes", „International Review", „New York Tribune", „Il Dritto", „Observateur Belge", „Gazette Rose", „Courier" e molti altri. Bartolomeo Cecchetti[48] scriveva:

„*Le grandi riviste occidentali avevano aperto le pagine a Dora d'Istria. Soprattutto quelle italiane e quelle francesi, a partire dal 1856, poi tantissime altre. (...) Essa tratta studi irti di ostacoli che racchiudono erudizione copiosa, e ad un tempo conoscenza generale della storia nei suoi minuti particolari, e spirito sintetico, dottrina della politica, delle costumanze del carattere nazionale, appresa più che nei viaggi, coll'avvicinarsi al popolo, collo scrutarne la tempra, non isdegnando di studiarne anche i piccoli episodi, gli usi, le tendenze,*

[43] Ed. Joël Cherbuliez, Genève, 1ère éd. Bruxelles, 1855, 2e éd., refondue et très augmentée. Paris-Genève, 1858. Carlo Cattaneo a Carlo Tenca, un giornalista Milanese, cita in La Biblioteca di Carlo Cattaneo, Carlo G. Lacaita, Raffaella Gobbo, (Edizioni Casagrande Bellinzona, 2003), 71. "Il libro è veramente scritto con coraggio, come sempre i libri delle donne." Apud Alina Hoti, *Nationalism, Cosmopolitanism, and Female Intellectuality: The Paradoxes of Dora D'Istria and the Gendering of Risorgimento Italy,* Disertation, Texas University, 2019, p. 220

[44] Estratto da «Filosofia e Politica» n. 1, 2016

[45] Alina Hoti, op. cit., p. 223

[46] Roberta Fidanza, *Dora d'Istria, Uno sguardo femminile sull'Ottocento. Risorgimento, pedagogia politica, condizione femminile,* Donne nella storia, vol. 14. Aracne editrice, Roma, 2013

[47] Oscar Greco, *op. cit.*

[48] secondo Cecchetti era „un'enciclopedia vivente"

i canti, nel ricercar tutto e tutti, e riprodurre con minuziosa coscienziosità i giudizi degli scrittori, la sostanza dei documenti, le fonti [49]".

La sua immagine, il suo pensiero è ormai quello di "donna aristocratica, di vasta cultura e orientamento liberale."[50] Fu un'entusiasta sostenitrice dei diritti delle donne[51] e una personalità instancabile che sosteneva le nazionalità oppresse. Scrisse numerose opere a sostegno della causa delle donne, tra cui *Les Femmes en Orient*, pubblicato nel 1859, sotto forma di lettere dedicate alle donne romene: il lettore occidentale entra in contatto con il mondo delle donne in Oriente, una zona poco conosciuta all'epoca. La sua famosa opera del 1865, *Des femmes par un femme*[52], raccolta di lettere di una voce autoriale non identificata indirizzata a un'anonima Madame [***], in cui scriveva sulla condizione delle donne in Svizzera e in Germania, sostiene la parità di diritti con gli uomini; l'autrice analizza la situazione materiale e sociale della donna nei paesi romanici e germanici. Il 18 settembre 1865 la Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia pubblicò un'ampia recensione di *Des femmes par une Femme*, il cui autore, il giornalista Francesco Dall'Ongaro, paragonava il lavoro della scrittrice a un viaggio tra il mondo moderno e quello antico e considerava che, accanto a Dora D'Istria, il lettore aveva la possibilità di viaggiare nelle città, nei villaggi, nelle case, nei teatri, nelle chiese e nei villaggi delle nazioni dell'Europa occidentale da lei descritte in quelle venticinque lettere. Il resoconto dei vincoli culturali che affliggono le donne orientali e occidentali era così vasto e completo che nessun riassunto sarebbe stato sufficiente.[53] Dall'Ongaro sottolineava che la sua recensione avrebbe comunque dato ai lettori solo un assaggio del valore del suo libro, specialmente per quanto riguarda la storia delle donne ed invitava gli italiani a leggere l'intero libro, perché "Non v'è quasi donna che lasciasse un nome in Europa che non trovi la sua nicchia nell'opera di Dora D'Istria."[54]

Sulla base delle sue escursioni storiche essa pubblicherà nuovi articoli, come: *Promenades en Toscane, Excursions en Italie, Souvenir de la Spezia, Souvenir du Golfe de Rapallo, Les bains de Pegli* (1873), *Osservazioni sull'organizzazione dei Principati Danubiani*[55], *La Svizzera italiana*, schizzi[56]; *Gli eroi della Rumenia. Profili storici*[57], *Le Feste Rumene*[58]; *L'epopea persiana - Il Schah Nameh*[59], *Au bord des lacs helvétiques*[60] (che contiene due novelle: *Mlle de Haltingen* e *Ghislaine*); *De la fraternité des peuples latins et de leur rôle dans le développement de l'humanité*[61], *I bagni di mare della Liguria*[62], *La Svizzera*

[49] Bartolomeo Cecchetti, Dora D'Istria, in «Rivista europea; rivista internazionale», vol. 4, pt.4 (1873). In #70 - Rivista europea; rivista internazionale. vol.4, pt.4 (1873). - Full View | HathiTrust Digital Library | HathiTrust Digital Library: "*Le donne che dettino di storia o di altre scienze (rese molto serie e difficili dallo spirito esegetico del nostro tempo) non possono esser molte; ma pur ve n'ha alcuna. Ed è anche vero che nessuno ha negato alle rare abitudini e alla costante volontà di queste intelligenze eccezionali, la giustizia che meritano. «Dora d'Istria» nome che non ci scorre nuovo dalla penna, è fra queste poche*." p. 81

[50] Antonio D'Alessandri, *Il pensiero*, p. 241

[51] Claudia D. C. Zaharia, *Dora D'Istria, Viaţa şi opera sa*, 1932

[52] Tome I-II, Paris, Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et C-ie, Éditeurs (Bruxelles, Typ. de A. Lacroix, Verboeckhoven et C-ie) 1865; trad. in russo, parzialmente in *Заграничный Вестник* (trad. *Revista de peste hotare)*, 1865 e in inglese „*Womanhood of all Nations*". Idem, Nouvelle édition, Tome I- II, Paris, 1869

[53] Francesco Dall'Ongaro, *Dora D'Istria, Des Femme Par Une Femme*, in «Gazzetta Ufficiale Del Regno D'Italia», Firenze, Sett. 18, 1865, apud Alina Hoti

[54] *Les femmes fortes*, in «Messager franco-americain», New-York, 6 marzo 1871; in greco in «*Dėbates*», Atena, 9 marzo 1871;

[55] in «Il Diritto», Torino, 2 aprile 1856

[56] in «Il Diritto», Torino, 23 aprile 1856

[57] con prefazione di Paolo Mantegazza, Piccola Biblioteca del Popolo italiano, Firenze, G. Barbéra, Editore, 1887

[58] in «Mondo illustrato», Torino, 25 maggio e 8 giugno 1861

[59] in «Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti», Firenze, gennaio 1873, agosto 1873, marzo 1874

[60] Genève, Joel Cherbuliez, Paris, 1861

[61] in «Il Diritto», 6 luglio 1856

italiana, schizzi[63]; *La Vénetienne*, (romanzo storico)[64]; *L'antico governo e la rivoluzione in Sicilia*[65], *Osservazioni sull'organizzazione dei Principati Danubiani*[66], *Roma*[67], *Une rencontre de voyage, souvenirs de la Suisse italienne*[68], *Venezia nel 1867*[69], *Ἡ Ἰταλία ἐγένετο!* (trad. „*È stata fatta l'Italia*!")[70], *Roma capitale*[71], *Les ėtudes indiennes dans la Haute-Italie. Le Mahābhārata et le roi Nala* [72], *Le carnaval de Venise*[73].

D'Istria collabora sporadicamente anche con dei giornali come "La Donna"[74] e "Cornelia"[75]. Entrambe le riviste hanno occupato un ruolo centrale nel movimento italiano per i diritti delle donne. In "La Donna"[76], Dora D'Istria era stata definita "la donna più illustre dei nostri tempi."[77] Una delle lettere apparsa su "La Donna" nel 1872 proveniva da una corrispondenza tra Dora D'Istria e l'"Association des dames pour l'instruction des femmes" - che le aveva conferito il titolo di Vicepresidente onorario: "*Voi avete perfettamente capito che la civilizzazione d'una società è in intimo rapporto con lo sviluppo intellettuale del nostro sesso. Nei miei lunghi viaggi ho avuto cento volte l'occasione di constatare la situazione veramente deplorabile delle contrade in cui le donne sono tenute nell'ignoranza e in una strana apatia da tradizioni antiquate mentre sono stata vivamente colpita dall'influenza esercitata dall'istruzione delle donne sugli Stati dei quali la grandezza e la prosperità crescono ogni giorno*."[78]

Nel periodo successivo pubblicò altri studi sulla Svizzera – nella sua opera *Le Alpi* descrisse il cantone dei Grigioni e in *Grislana* descrisse il cantone Ticino[79]; un paese quale è la Svizzera, ove ciascun cantone ha una forma differente di Costituzione democratica fornì argomenti molto svariati alla penna dell'autrice. A questi studi hanno rapporto le pubblicazioni anteriori: *Au bord des lacs hélvétiques*; *Le donne in Occidente* che alcuni considerano che si avrebbe potuto denominar più esattamente *Donne in Svizzera*.[80]

---

[62] Pegli, Firenze, Tip. editr. dell'Associazione, 1871
[63] In «Il Diritto», Torino, 23 aprile 1856
[64] trad. in greco di N. Dragumis, in *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον*/Le Calendrier (trad. *Almanacco Nazionale*), Vretos, Atene, 1865 (lo pseudonimo è ellenizzato, in una sola parola: Δωραδίστρια); in: «Illustrazione universale», Milano, 4 marzo - 6 maggio 1867;
[65] In «Romita», Livorno, 8 settembre 1860;
[66] In «Il Diritto», Torino, 2 aprile 1856;
[67] In «Il Diritto», 24 ottobre 1856;
[68] in «Revue des deux mondes», T. 27, giugno 1860, pp. 636–667
[69] Firenze, Fodratti, 1876
[70] In «Αἰών (Il Secolo)», Atene, 5 novembre 1860;
[71] in «Neologos», Constantinopoli, 26 settembre 1871;
[72] Mémoire lu à la Société de archéologie de Athènes, II éd. Atene, Impr. J. Cassandréas, 1870. Publ. in «Rivista europea», vol. III, fasc. 3, 1870. Trad. italiana: ed. a II-a, Firenze, (Tip. dell'Associazione), 1870 (Si colloca tra i primi tentativi di compilare una storia dell'indologia italiana)
[73] in «Gazette rose», Paris, 1 febbraio, 1 giugno 1867
[74] Antonio D'Alessandri, *Il pensiero*, p. 241: "La nostra *Donna*, fin dal suo nascere, rese il dovuto onore a Dora D'Istria, che con una sua bellissima lettera alla direttrice incoraggiava il modesto periodico a sostenere con fede sempre maggiore la causa femminile, in vantaggio della quale era sorto; e ogni volta che ne ebbe occasione, non tralasciò di citarla, e di parlarne come di un'altissima mente, che da sola proverebbe a quale altezza può salire l'ingegno femminile.
[75] Karin Bloom, *Cornelia, 1881–1942. Profilo storico di una rivista per ragazze*, Stockholm universitet, 2015, p. 74-83
[76] giornale che nasce nel 1868 per iniziativa della scrittrice e giornalista mazziniana Gualberta Alaide Beccari
[77] Antonio D'Alessandri, *Il pensiero*, p. 242
[78] In «La Donna», 2, no. 197, Dicembre 1872, p. 1257, apud Antonio d'Alessandri
[79] *Viața și operile principesei Elena Ghica Koltzoff-Massalski Dora D'Istria*, de Comandorele Bartolomeo Cecchetti, cap de Secțiune și Profesore la Archivele Regale din Veneția, traducțiune din limba italiană de Ștefan S. Sichleanu
[80] B. Cecchetti, *Dora d'Istria,* in «Rivista europea», vol. 4, Firenze, 1873

Tra 1875-1876 fu in Romania, in occasione della quale gli fu conferito - dal Re Carlo I - l'Ordine „Bene Merenti" classe I per „notevoli meriti letterari", essendo la prima volta che tale onorificenza veniva assegnata ad una donna. Dopo una visita negli Stati Uniti, nel 1878, una rivista di New York fornì una biografia dettagliata e una panoramica della sua ideologia. Lo scrittore anonimo aveva commentato: "*In Europa questa signora è conosciuta ovunque, amata da molti amici personali e ammirata da tutti coloro che hanno letto le sue opere. Il suo pensiero è profondo e liberale, le sue opinioni sono ampie e umane. Come autrice, filantropa, viaggiatrice, artista e una delle più strenue difensori della libertà e della libertà per gli oppressi di entrambi i sessi, e in particolare delle sue sorelle sofferenti, è un onore per il suo tempo e per la femminilità.*"[81] Nell'agosto 1880 si recò di nuovo negli Stati Uniti e si stabilì nella località balneare di Swampscott, nel Massachusetts. Il suo soggiorno è stato ben segnalato da „un corrispondente del *Tribune*" nel giornale *The Literary News* [82].

Di una natura felice, di un instancabile lavoro, di uno squisito sentimento del bello e di una perfetta modestia, la prima donna di questa zona a lottare per l'emancipazione delle donne, per la conquista del diritto alla dignità, al rispetto e all'indipendenza, vera ambasciatrice nell'Occidente dei Balcani, dell'Oriente, ma soprattutto della Valacchia, la principessa romena fu una personalità molto rispettata nel continente. Per la grandezza della sua devozione alla civiltà ed alla indipendenza, Elena Ghica ebbe un ruolo unico nella storia e fu un vero fenomeno nella cultura romena e in quella europea e un raro esempio nell'avviamento delle lettere, delle scienze e delle arti; le sue opere non s'indirizzarono soltanto ad individui, ma all'intera umanità.

BIBLIOGRAPHY

Bordaș, L., *Între două Orienturi. Dora d'Istria şi Angelo De Gubernatis.* I. 1867 – 1873, Ed. Academiei Române, Bucureşti, 2012

Cecchetti, B., *Bibliografia della Principessa Dora d'Istria*, Ed. P. Naratovich, Venezia, 1868

De Gubernatis, A., *Illustri Stranieri in Italia*, in «Rivista Contemporanea Nazionale Italiana», 1869

Fidanza, R., *Dora d'Istria, Uno sguardo femminile sull'Ottocento,* Aracne Editrice, Roma, 2013; Drengo 2018, traducere, prefaţă și note de subsol de Viorica Bălteanu

Fidanza, R., *Dora d'Istria: la storia politica di famiglia*, in «Filosofia e Politica. Rivista di studi filosofici, politici e sociali», Numero 1, 2016

Hoti, A., *Nationalism, Cosmopolitanism, and Female Intellectuality: The Paradoxes of Dora D'Istria and the Gendering of Risorgimento Italy*, Disertation, Texas University in Austin, 2019

Ionnescu Gion, G. I., *Portrete istorice. Dora d'Istria*, Bucuresci, 1876

[81] ***, *Dora D'Istria*, in «Scribner's Monthly. An Illustrated Magazine for the People», conducted by F. G. Holland, no. 1 (November 1879): apud Alina Hoti Disertation, Texas University, 2019, p. 225: „In Europe this lady is everywhere known, beloved by many personal friends, and admired by all who have read her works. Her thought is profound and liberal, her views are broad and humane. As an authoress, philanthropist, traveler, artist, and one of the strongest advocates of freedom and liberty for the oppressed of both sexes, and of her suffering sisters especially, she is an honor to the time and to womanhood".

[82] Anonymous, *The Princess Dora D'Istria*, in «The Literary News» 1, (1880): 207-208, apud alina Hoti: „*As lovely socially as she is gifted and accomplished, she attracts a throng of visitors, whom she receives with the free courtesy of gentle breeding. In a two or three hours' conversation with her I found a woman nobly simple in manner. Her English is pure and remarkably free from foreign idioms. She expresses herself with ease. 'I do ask you to correct one thing for me,' she said, among her first remarks. 'A lady has said of me that I was divorced. Now, if this were true she would be right to say it, but this is not true.' […] Dora D'Istria is now a woman fifty years of age. She has grown stout with years but retains marked personal beauty*."

Lăzărescu, G. *Prezențe românești în Italia*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995

Mantegazza, P., *Le donne del mio tempo. Una principessa*, Roma, 1905

Mavrodin, I., *Dora d'Istria, O Doamnă de Staël a României*, in «Scrisul Românesc», nr. 3,4,5 /2012

Vasculescu, A., *Dora d'Istria*, in vol. *Cunoştinţe folositoare* „Din lumea largă", Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1941

Zaharia, C. D. C., *Dora D'Istria, Viața și opera sa*, 1932

THE UNIVERSE OF THE MYTH AND THE FANTASTIC – ENDLESS SOURCES OF INSPIRATION IN ROMANIAN LITERATURE

Marius-Valeriu Grecu
Assoc. Prof., PhD, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, University Center of Pitești

Abstract: The myth is a fabulous, fantastic narrative closely related to the folklore and beliefs of a people about the origin of the universe, natural phenomena, legendary heroes, etc. The concept of myth is highly debated by philosophers of different cultures, always defined but never fully clarified. This is not necessarily due to the inability of science to fully capture the object of study, but rather to the abundance of meanings that the myth reveals upon analysis and interpretation. Myth is a history whose subject usually refers to a creative event that occurred in ancient times: of the entire Universe or a part of it, of a geographical region, territory, plant, or animal, etc. The fantastic and the mythic universe it creates have played an important role in Romanian literature, due to the great openness to audience appreciation and the general interest in characteristic literature.

Keywords: fantastic, myth, literature, universe, understanding

In the interpretation of literature, returning to myth and mythology is a perfectly natural and common process, as literary writings, for the most part, abound in elements that pertain to the archetypal, to the "primordial time of beginnings," as Mircea Eliade put it. "The mythical and the magical are permanent aspects of the human spirit and modern literature often turns to mythology." (Ghidirmic, O., 2005, p. 55).

Romulus Vulcănescu considered that the term mythology has two meanings: "1) the science of myths in general, which reflects the capacity of ethnic diversities to create, disseminate, and use myths in spiritual life; and 2) the science of a system of ethnic or national myths, which reflects a certain mythic conception, a pantheon, and a distinct oral mythic literature characterized by its essential features." (1987, p. 44).

The science of myths in general has been contested, refuted, denied, because there was the idea that anything can be said about myth, it can be endlessly debated, since there is no truth to the myth, the meaning of the myth reflecting nothing true. These remarks can be made about other social-historical sciences as well: aesthetics, axiology, ethics, etc.

The science of myths is a relatively new scientific discipline, which studies the genesis, structure, function, and historical-cultural significance of myth systems in all the world's peoples. By the importance and value it accords to myth, the science of myths distinctly distinguishes mythology from religion and also from other forms of spiritual activity contingent upon its concerns.

The essential difference between mythology and religion is that, from a historical perspective, mythology not only anticipates and prepares for the emergence of religion, but also for the appearance of other forms of culture such as philosophy, ethics, art, and science. Unlike religion, mythology remains an anonymous creation; it is only partially normatively regulated; its institutionalization is the work of secular mythical experiences; it promotes polytheism and is sometimes contradictory in itself. "The Romanian people were born Christian and remained Christian. They, the authentic people, did not mock their icons, but painted them with reverence on wood and glass, did not demolish their churches, but built them, did not renounce the Savior, but evoked him in carols. The core of faith thus becomes the illuminated screen of the reverberation of a mythic universe, on which unfolds the entire

scenario of this rather complex Romanian folk religion, which ultimately is sacred through the defense of traditions and profane through the absence of rigid dogmas." (Kernbach, V., 2002, p. 12).

Thus, behind any Romanian creation of certain originality lies a myth, meaning a narrative, with an allegorical nuance, which often contains a rhetorical question from the novelist, addressed both to oneself and to the world. The Romanian universe, like the mythical one, contains a causal relationship between man, history, society, and the world, offering an enchanting reading that must rearrange the disorder of real elements.

Literature, through the complexity and diversity of its writings, also offers numerous helpful elements, such as those related to the works of Balzac, Zola, or Proust, all supported by a comprehensive aesthetic that gives the work a universal dimension. In these complex writings, each individual can associate with the other through an indestructible network of echoes and symbolic images, which ensure the characters' return to a concentric world and represent the allegorical dimension of certain events or conjunctural situations. The countless similarities between the mythic universe and that of Romanian writings confer a symbolic dimension to the characters, which acquire the status of typologies, as well as to the situations, thus gaining nuances of exemplarity.

Modern exegetes and analysts have discovered, in the profound substrate of the Romanian intrigue, myths, i.e., archetypes that constitute and sediment in our imagination and thinking, common elements of the eternal human dream. Thus, myth appears as a logical element with an actional, passionate, or spiritualizing substrate, which has certain purposes known only to itself and allows the distinction and differentiation of the three paths of metaphysical reality, such as action, love, and knowledge. With historical accents, these modalities can be portrayed as having the face of a hero obsessed with seeking wealth, gaining glory, or achieving holiness. Only the actors change; the functions remain, as long as we know that, in existence, situations often do not exceed more than a small number of possible themes. "Myth is always 'an image of fantasy,' therefore a result preceding the 'concept,' as such, it must be considered as an image of nature and the world belonging to an entire nation, not to individuals. Hence the romantic idea that mythology is the true matter of art and its permanent condition (T. Vianu), so that among the mythical poets, Shakespeare, Cervantes, or Goethe have been included." (Grecu, M. V., 2012, p. 26)

Myth can be considered a fabulous, fantastic narrative, an event of beginnings closely linked to folklore and the mentalities, beliefs of the people about the origin and foundations of the universe, certain natural phenomena, legendary heroes, etc. The concept of myth is often commented on and discussed by most philosophers from different cultures, always defined and nuanced, but never fully clarified and explained. This fact is not due to a specific inability of science to fully capture the object studied, but rather to the plurality of meanings and understandings that myth reveals in various analyses and interpretations. Myth can also represent an entire history whose subject usually refers to a creative event that took place in immemorial, archaic times: of the entire Universe in all its complexity and diversity or only of a part of it, of a certain geographical region, territory, plant, or animal, etc.

Mircea Eliade, a historian of religions and an important myth analyst, "was fascinated by myths, the study of which he dedicated his entire life, gaining a well-deserved worldwide reputation. ... The nostalgia for origins, the myth of eternal return, the androgynous myth of reintegration ..." (Ghidirmic, O., 2002, p. 108), are some of the most important arguments of the author in favor of the value of myths in literary works as real sources of inspiration. He also argued that "it is difficult to give myth a definition accepted by all scholars and accessible to nonspecialists" (1978, p. 5), as it is impossible for a single definition to embrace all types and functions of myth in all archaic and traditional societies. Myth is an "extremely complex cultural reality that can be approached and intercepted from multiple and

complementary perspectives." (Ibid, p. 6) In his view, myth is the story of a making, a genesis, a beginning, which relates the sacred history of supernatural beings who created everything; therefore, it expresses an exemplary model of all human activities, revealing the sacred history of the beginnings of human thought, everything that happened at the origin. It is an act of "esoteric knowledge [...] accompanied by a magical-religious power." (Ibidem, p. 15)

Thus, through the experience of myth, we relive the remarkable mythical events experienced in the past. And, in conclusion, Mircea Eliade considered that "in primitive civilizations, the myth [...] expresses, highlights, and codifies beliefs; safeguards and imposes moral principles; guarantees the effectiveness of ritual ceremonies and offers practical rules to be used by man." (Ibidem, p. 20) Myth is usually situated, in terms of temporality, at the beginnings, in the time of origins. That is why there is always talk of a certain mythical time, unlike historical time. Myth becomes a permanent structure, which has a repeatable, reversible character, which allows its meanings and understandings to traverse time, past historical epochs. Thus, mythical time can involve both the past and the present and the future. Mythical characters are usually supernatural beings (gods, demigods, legendary heroes, fairies, dragons, etc.), but they can also be simple people (The Shepherd from *Mioriţa,* Master Manole). Even though, most of the time, they have a sacred origin, the mythical character has the quality and entitlement to identify with any member of a society, sometimes even with all of humanity.

Myths primarily have explanatory value, representing the first step in understanding and knowing, from a perspective different from the scientific one, the phenomena surrounding us. At the same time, mythical knowledge is based on authentic intuitions, so that no one and nothing could challenge the intuitive scientific value of folk philosophy, which is based on the idea that through death, man enters the cycle of the universe's elements. One of the oldest mythological references in Romanian literature is found in Miron Costin, who, in a speech addressed to the ruler, invokes the muses from Helion and the Dianas from Assyria, but does not forget Apollo: "Charming muse! ... you have brought with great expense and everything, calling the distant goddesses from Helion and all the singers around the Hellespont, [...], and you have not missed you, Diana of Assyria." (Scarlat, M., 1985, p. 54) This reference was made by a great erudite scholar, of classical culture, in a full century of classicism. Dimitrie Cantemir is the one who introduces, in Romanian literature, the element of water, and, with it, the dreamlike atmosphere, the exotic atmosphere, the pathological element, and even the absurd in his *Hieroglyphic History*. The fantastic only springs up occasionally, having few elements from Romanian fairy tales, which the author knows very well; it is rather the result of the allegorical vision of writing, constructed especially on the atmosphere and climate of the *1001 Nights* stories, hence its strong exotic and magical color.

The defining note, par excellence, of the strange fantastic, is due to the presence of fabulous animals. At other times, the fantastic is constituted as an expression and measure of the extraordinary, the grandiose, the brilliance, and immense wealth. Even though, most of the time, it is expressed through allegory and overloaded with symbols, Cantemir's fantastic also plays the role of an important means of communication and transmission of ideas.

Exoticism, as a palpable species of the strange, although it is expressed through specific references to Eastern wisdom, preferably for African fauna, often represents a geographic vision limited to the tropical, hot, mountainous, and especially sandy area, where the only water is the Nile. Its attraction to the exotic landscape is, of course, the result of familiarity with it through Eastern fairy tales, Cantemir's exoticism being strongly imaginary and at the same time full of fabulous and magical elements. "It is true that in fairy tales, legends, and ballads, in popular epics, in general, and in mythology, the convention of the

fantastic imposes itself and is accepted from the outset, deliberately, naturally, that the miracle becomes as natural as possible, that once installed in the fantastic, nothing surprises us anymore, does not astonish us, and does not scare us, that wonders are possible at every step, that the supernatural no longer violates and does not aggress us, that tensions are eliminated, the cosmos is harmonious and well-structured, that there is no longer that "rupture in the order of reality" and no longer that "scandal inadmissible for reason," in which Roger Caillois saw a specific mark of fantastic literature." (Ghidirmic, O., 2005, p. 55)

The cult fairy tale also represents a species of fantasy literature that has deep roots in Romanian folklore and mythology. Mihai Eminescu is the first to succeed, under the influence of German Romanticism, in creating *Făt-Frumos din lacrimă* (*Prince Charming Made from a Tear*), an anthological prose in which we find numerous elements constituting Eminescu's lyrical universe. However, the peak, the moment of maximum flourishing of the Romanian cult fairy tale, will be reached by the work of our great storyteller, Ion Creangă. The writer from Humuleşti is a gifted storyteller who tells stories as he speaks, and whose fairy tales surpass the folkloric circuit and integrate into his own creation, becoming personal works. The fabulous is treated in the most realistic way possible, his stories and narratives being characterized by the original, total blending of the miraculous with the deepest reality. The fantastic occupies an essential place in the writings of the playwright Ion Luca Caragiale as well. Many critics and analysts of the great playwright's work have drawn parallels between his fantastic short stories and the works of Edgar Allan Poe. "Caragiale's fantastic is a poetic fantastic, of the strange and the terrifying, grafted onto the trunk of native mythology." (Ghidirmic, O., 2007, p. 149). In some of his short stories, Caragiale explores and integrates the mythic-magical mentality, superstitions, and popular beliefs, thus familiarizing us with a new, unmistakable, and unfathomable allegory, that of the satanic and the demonic.

In *Gypsyland* by Ion Budai Deleanu, we encounter an extraordinary illustration of popular fantasy, both with elements of demonology and by presenting specific features of Christian supernaturalism, as well as those found in incantations, spells, traditions, and beliefs. The scenes depicting hell and heaven offer impressive descriptions stemming from the raw and wholesome roots of popular creations, rather than from the conventional hieraticism of theological visions.

In Moldova, the writer Gheorghe Asachi also cultivates the specific forms of an early, terrifying, and gloomy romanticism, characteristic of the revived world of medieval legends, ghosts, and ruins, in works like *Eufrosina, Fantasy on the slopes of Ozana*, and especially in *Tower of But* and *Traian and Dochia*, where an attempt is made to create a Moldovan mythology sprinkled with indigenous elements.

Although not as productive in the realm of fantasy, Costache Stamati also creates two fantastic poems, rich in allegorical substance: *The story of the stories* and *Dragoş,* in which invincible heroes, fairies, and personifications of destiny appear in a universe governed by miracles.

The author insists heavily on suggestive detail in narrating events, strange occurrences, or in describing the macabre setting, reminiscent of the fantastic prose of Edgar Allan Poe. Folklore is always the propagator and director of myths.

Ion Heliade Rădulescu, through his masterpiece *Sburătorul,* presents us with the myth of love, as also mentioned by Dimitrie Cantemir. However, Heliade has the merit of geographically and historically localizing the myth in an area where reality harmoniously blends with mystery. This area is none other than the traditional Romanian village of the past, tributary to ancient beliefs perpetuated over time. It's also worth highlighting the poem *The falling of the devils*, where the heroism of the titans is of a romantic nature, while the central motif leads us to biblical texts.

In Grigore Alexandrescu's work, the fantastic serves only an aesthetic function in the masterpiece *The shadow of Mircea. At Cozia.* The resurrection of the shadows of the great and brave warriors who once fought – such as Mircea, in the cited poem – constitutes a typical romantic fantastic element. Night, personified as well as the entire nature, contributes to creating a mysterious and gloomy setting, characteristic of the fantastic.

More substantial in terms of the theme at hand is the poetry of Dimitrie Bolintineanu. The cycle of *Fairytales* gathers together poems with a heterogeneous character. Some, such as *The girl from the laurel, Șir'te mărgărite, The Cave of the flies*, have the character of fantastic ballads. *Mihnea and the old woman, A night at the tombs, The revenge shadow* have a somber, lugubrious atmosphere, in the vein of German ballads like those of Bürger Uhlan.

The writings of our great, Vasile Alecsandri, are imbued to the highest degree with the magical vein of our folk literature. From the perspective of the theme approached, the poem *Dan, căpitan de plai (Dan, captain of plai)* represents an admirable legendary epic, in which history blends with folklore and reality with the fantastic with incomparable literary art. *Legenda lăcrămioarelor (The legend of the water lilies), Legenda crinului (The legend of the lily), Legenda rândunicăi (The legend of the swallow), Răzbunarea lui Statu-Palmă (Revenge of Statu Palma),* are poems that fit within the coordinates of myth, constituting allegorical narratives with a certain explanatory value.

Consequently, following our brief investigation through old Romanian literature, we can fully affirm that there are indeed elements of overlap between the fantastic and myth, with the latter emerging victorious and constituting a veritable source of inspiration for many of our valuable writers.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, G., 1986. *The History of Romanian Literature from Its Origins to the Present*. 2nd Edition, revised and expanded, edition and preface by Al. Piru, Bucharest: Minerva Publishing House.

Dan, S. P., 1975. *Romanian Fantastic Prose*. Bucharest: Minerva Publishing House.

Dumitrescu-Bușulenga, Z., coordinator, 1979. *Archaic Myth - Cultural Myth in Romanian Poetry in the Second Half of the 19th Century*. In *The History of Romanian Literature: Studies,* pp. 145-169, Bucharest: Romanian Academy Publishing House.

Eliade, M., 1978. *Aspects of Myth.* Bucharest: Univers Publishing House.

Ghidirmic, O., 2007. *Critical Confrontations*. Craiova: Scrisul Românesc Publishing House.

Ghidirmic, O., 2005. *Romanian Prose and the Vocation of the Fantastic*. Craiova: Scrisul Românesc Publishing House.

Ghidirmic, O., 2002. *Studies in Modern and Contemporary Romanian Literature*. Craiova: Scrisul Românesc Publishing House.

Grecu, M. V., 2012. *Fantastic and Myth in Pre-1848 Romanian Literature*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Kernbach, V., 2002. *The Mythic Universe of Romanians*. Bucharest: Lucman Publishing House.

Manolescu, N., 2008. *Critical History of Romanian Literature. 5 Centuries of Literature*. Pitești: Paralela 45 Publishing House.

Marino, A., 1973. *Dictionary of Literary Ideas*, Vol. I, Bucharest: Eminescu Publishing House.

Old Romanian Poetry, 1985. anthology, afterword, bibliography, and glossary by Mircea Scarlat, Bucharest: Minerva Publishing House.

Todorov, T., 1973. *Introduction to Fantastic Literature*. Bucharest: Univers Publishing House.

Vulcănescu, R., 1987. *Romanian Mythology*. Bucharest: Romanian Academy Publishing House.

ENCHANTMENT AS A TEXT, THE STRUCTURE AND POETICS OF THE ENCHANTMENT

Dana – Eugenia Dughi, Patricia – Jana – Maria Bota (Ruzsicska)
Assoc. Prof., PhD, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad, Foreign Language Instructor, PhD, ,,Fokus" Educational Center of Foreign Languages, Arad

Abstract: This article approaches the enchantment from a multifaceted perspective, starting from semantic elements and continuing with stylistic aspects, but also with cultural elements that are part of the folklore register. We therefore aim to provide an overview of this exciting and wide-ranging subject: the enchantment. We will therefore refer to the educational perspective, more specifically to the study of folklore. We will also address the stylistic aspects of the enchantment, focusing on its particularities and language. Songs and chanting are part of the traditional oral culture, which allows only to a small extent and after an extensive process of "filtering" the acquisition of foreign elements. These will be integrated into the culture with the agreement of the whole community.

Keywords: chant, folklore, particularities, language, community.

Din perspectivă educațională

În ultimul timp, s-a semnalizat lipsa unui cadru și a unui rol bine definit în documentele de planificare a activității didactice și a sistemului de evaluare națională pentru studierea folclorului. În Tratatul de Funcționare a Uniunii Europene și în stipulările oficiale ale Comisiei Europene se încurajează guvernele statelor membre să se implice în „salvarea și îmbogățirea patrimoniilor culturale naționale". După părerea noastră, dacă s-ar ține cont de ele, acestea reprezintă un factor de creștere economică și de coeziune socială. De asemenea, Legea învățământului menționează, printre principiile care guvernează activitatea de învățare în România, „principiul asumării, promovării și păstrării identității naționale și a valorilor culturale ale poporului român". Principiul se aplică în mod curent în mediul preuniversitar occidental, unde se redactează și se utilizează în demersul didactic teme din folclorul regional și local și unde profesorii au la dispoziție ghiduri de predare a folclorului.

În învățământul superior, folclorul, poate fi abordat în diverse moduri, de la studiul tradițiilor și miturilor culturale, în cadrul cursurilor de antropologie sau istorie, până la analiza folclorului în literatură și artă, sau chiar și separat la ca o disciplină opțională. Dacă ar fi gândită ca opțional, **folcloristică**, cu siguranță se vor atinge următoarele **competențe cheie:** exploatarea unor evenimente manifestate în lumea satului românesc urmărind impactul acestora din diferite aspecte (socială, culturală, civică și personală) și valorificarea abilităților de gândire critică pentru a investiga diversitatea de fapte sau opinii asociate evenimentelor produse în viața comunității rurale. Așadar, printr-o abordare inovatoare a disciplinei, la care se adaugă valențele lecturii la copii, [1] acest opțional poate fi o modalitate captivantă pentru educabili de a înțelege și de a aprecia atât folclorul, cât și diversitatea culturală. Folclorul reflectă o anumită viziune despre lume și viață, exprimă noianul de idei și sentimente, convingeri pe care poporul român le-a trăit și pentru a căror înfăptuire a luptat de-a lungul istoriei.

Considerăm că, pentru a ne defini identitatea avem nevoie să știm cine suntem, de unde venim și care ne sunt rădăcinile. Tradiția poporului se transmite mai departe cu fiecare generație, pentru a conserva ceea ce este specific. Înțelegerea corectă a tradițiilor și

[1] Tiberiu Dughi, Sofia Cotrău, Child development trough bibliotherapy, Journal Plus Education, 2014, pp.239-250

obiceiurilor creează sentimentul de apartenență națională și declanșează sentimentul patriotic în personalitatea individului, precum și în personalitatea educabilului, iar acest lucru trebuie fructificat încă de pe băncile școlii. Izvorând din viață și fiind reflectarea acesteia, folclorul este, prin excelență, o artă.

Din perspectivă istorică, cultura și civilizația poporului roman reprezintă o „forma mentis" romană, cu un „statut de intermediar"[2] în cultură și civilizație, conferit de poziția și specificul ei de răscruce între Occident și Orient, între creștinism și religia musulmană, preluând din ambele direcții o serie de elemente și caracteristici.

Am fost atrase în permanență de lumea satului românesc încărcată de magie și superstiții, în care datinile și obiceiurile sunt păstrate încă, în anumite zone, iar descântecele făceau parte integrantă din viața comunității rurale. Poetica acestor descântece este diversificată.

Repertoriul descântecelor, particularități și limbaj

Descântecele reprezintă un viol „moral la care este supus un individ pentru a-l determina să înfăptuiască un act pe care el nu ar vrea să-l comită,"[3] sau pentru a-l împiedica să execute un proiect, fără ca respectivul să conștientizeze ce se întâmplă cu el. În vreme ce omul cade victima unei „făcături" își dă seama după anumite indicii (boala e fără o cauză aparentă, neșansă intervenită brusc, pierderea afecțiunii sau a averii) că s-a petrecut ceva anormal în viața lui și este tentat să acuze o forță ocultă malefică. În schimb, vraja rea poate fi îndreptată împotriva fizicului subiectului; de aici provin stări de rău și uneori maladie distrugătoare, față de care doctorul este neputincios (deoarece nu depistează cauza acesteia). Alteori, vraja rea poate acționa asupra mentalului subiectului respectiv pentru a-l face supus voinței vrăjitorului. Așadar, în cadrul descântecului, persoana este atacată direct (posedată printr-un gest) sau indirect, prin utilizarea unui suport alcătuit din fragmente biologice adunate de la acesta (unghii, păr, saliva, sânge, etc.).

În linii mari este consemnată existența „a trei feluri de descântece"[4]: descântecul de ordin fizic, acționând asupra corpului; descântecul de ordin mental, care influențează voința și caracterul și descântecul de ordin astral, asupra creierului și psihicului.

Descântecele se clasifică în descântece scurte, reduse la trei-patru cuvinte și descântece lungi, depășind 150 de versuri, atingând în unele cazuri aproape 400 de versuri. Astfel, cele mai scurte formule sunt rostite de pacientul care își descântă singur, pentru ca descântatul să fie mai ușor de reținut. Uneori, rostit sieși, descântecul îmbracă forma vorbirii curente, în cea mai autentică proză, însă fără nicio intenție poetică. De pildă, bolnavul de friguri se duce la mormântul unei rude, solicitându-i: „Cutare, dă-mi o pernă și un lăicer, că mi-a venit un musafir". Apoi, bolnavul cu pricina ia țărână de pe mormânt, pe care o ține legată într-o cârpă la gât, iar după trei zile aruncă țărâna peste mormântul de unde a luat-o, rostind următoarele cuvinte: „Cutare, na-ți perina și lăicerul, că mi s-a dus mosafirul"[5].

Variind între 15-50 versuri, descântecele au o particularitate deconcertantă. Astfel, în opoziție cu speciile cântate, versul este liber. Numai rima (asonanța) poate servi drept indiciu; ea poate lipsi, iar asonanța este, în unele cazuri, vagă și incertă, cercetătorul fiind călăuzit mai mult de părțile sintactice ale debitului verbal. Descântecele cântate ar reprezenta faza arhaică a speciei, după cum atestă mărturiile antice din *Odiseea* și *Kalevala,* mai ales numele latin al speciei, *carmen,* care denumea producțiile cântate din repertoriul obișnuit și descântatul cu eficiență magică.

[2] Mircea Goga, *Cultura și civilizația poporului român*. Sinteze, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1999, p.33
[3] Marguerite *Gillot, Vrăji, descântece, magie*, București, Ed. Forum, 2001, p.10
[4] *Ibidem*, p.56
[5] Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, Vol II, București, Ed. Minerva, 1983, p.15

Formula inițială de invocare, *invocatio*, al ajutorului către forțelor demiurgice și urarea finală de însănătoșire se cer urmate de un pasaj întregitor, constituindu-se în motive propriu-zise, ele neputând exista în mod independent.

În schimb, în cadrul tipului mai larg de *rogatio,* forțele supranaturale sunt solicitate, în mod imperativ, să intervină direct și nemijlocit, arătându-se, cu lux de amănunte, cum să lecuiască boala sau să îndeplinească o anumită dorință. În mod cu totul excepțional sunt implicate direct divinitățile creștine.

De altfel, cele mai numeroase tipuri literare aduc în prim-plan astrele mitizate, în special Soarele și Luna. Soarele este chemat să vindece de ,,soare sec", epitetul frățior marcând gradul de intimitate dintre invocator și astrul divinizat. Luna a dobândit atribute similare cu Soarele. În unele descântece de dragoste, de pildă, Luna îndeplinește rolul subordonat de agent curativ.

Puteri supranaturale mai dețin apa și focul, probabil simple rămășițe din cultul străvechi al apei lustrale și a vetrei domestice cu focul sacru, eficiente împotriva unor boli. Există o multitudine de plante cu însușiri supranaturale, implorate potrivit nevoilor. Acestea se întâlnesc, cu precădere, în descântecele de dragoste, unde mătrăguna deține primatul, culeasă din păduri neumblate și întrebuințate după prescripțiile unui ritual riguros. În schimb, busuiocul este folosit uneori alături și de alte plante vindecătoare sub genericul de ,,buruieni".

Nominatio, următorul tip compozițional și înrudit cu cel anterior, se bazează pe altă atitudine, total opusă celei din *invocatio*. De data aceasta, descântătoarea are o atitudine pregnant dominantă: fiecare gest, fiecare cuvânt trădează siguranța de sine, încrederea deplină în puterile ei de a elimina răul. Ca supremă precauție, ea nu omite genericul ,,99 de feluri", în care se includ toate ipostazele răului semnalat pentru a-l putea supune și îndepărta. În unele cazuri, descântatul se reduce la enumerarea categoriilor identificatoare, alungarea răului fiind abia schițată la încheierea lui. În aceeași categorie compozițională se înscriu tipurile (motivele) literare care indică, în mod amănunțit, locul invadat de boală, partea cangrenată: ,,Din inimă, din ficați,/Din bojogi și din rărunchi,/ Din șale și din picioare,/ Din rânză și din osânză"[6]. Descântecele formate din vorbe neînțelese se constituie în așa-numitele formule magice. În mod sporadic, o serie de cuvinte fără sens apar și în câteva descântece obișnuite. Procedeul este străvechi, asemenea descântece fiind consemnate la romani și la babilonieni.

Unele arhaisme din descântece sunt greu de descifrat și cu un înțeles diferit față de cel actual, iar altele sunt întâlnite pretutindeni. Așadar, am spicuit dintr-o listă mai lungă câteva exemple: alină (nisip), barbă (bărbie), bere (băutură), cătușe (pisică), ceață (albeață), clinci (ghimpe).

Descântecele oferă și o multitudine de creații ad-hoc, forme forțate respinse de limba curentă. La unele dintre acestea a prevalat obligativitatea rimei (asonanței).

O particularitate a stilului descântecelor este frecventa utilizare a *prefixelor:* ,,des-" (descântece de desfăcut): ,,Fac,/Desfac,/Arunc,/Desarunc"; ,,pre(pri): ,,Să lingem,/Să o prelingem"; pogo(poco) cu o funcție augmentativă similară, accentul căzând pe prima silabă: ,,O rană,/Pogorană". Insistența enumerării îmbinată cu o astfel de repetiție, exercită o mai mare putere de coerciție, determinantul ,,de sub" aducând un spor de eficiență: ,,Fugi, piază necurată,/Din cap,/De sub cap,/Din creri,/De sub creri,/Din gură,/De sub gură, Din dinți,/De sub dinți".

Repetiția este folosită și în valențele numenale ale cifrelor fatidice, din acest motiv se prescrie, la o serie dintre ele a fi repetate de 3 ori, de 9 ori, câteodată și de multiplii acestora, mai ales de 7 ori.

[6] *Ibidem*, p. 27

Paralelismul semantic apare în descântece cu o frecvență mult mai ridicată decât în celelalte specii folclorice, confirmând în mod indirect, vechimea acestui procedeu poetic. Tipică descântecului este opoziția curat-necurat, mult mai frecventă în toate regiunile țării. Ea corespunde lui sfințit-spurcat (sacral-profan) din planul magico-religios al reprezentărilor. Toate descântecele pot fi grupate în tipuri în funcție de forma în care sunt îmbrăcate și de modul în care se practică. De exemplu, întâlnim descântece sub *11 forme*: „rugăminte, poruncă directă, poruncă directă, pruncă directă cu amenințări și îngrozire, poruncă indirectă, indicare, blestem, comparație, gradație, dialog și povestire”[7]. Rugămințile sunt adresate, cu precădere, către Dumnezeu, Maica Domnului și Sfinților pentru tămăduirea bolilor prin alungarea Necuratului. O serie de rugăciuni se adresează și zânelor, cunoscute sub diferite denumiri în mitologia românească: albele, frumoasele, lăudatele, trandafiriile, carofiliile, împărătesele, vrednicele, harnicele, sfintele, fetele lui Șandru, preotesele, jupânesele, etc., denumiri sub care se înțeleg Ielele.

Descântătoarea poruncește direct bolii să fugă, să-l părăsească pe pacient. De exemplu, în Socodor (Arad) se descântă ,,de soare sec”, în Orlat (Sibiu) se descântă ,,de bubă”, în Moldova se descântă ,,de deochi”. În alte descântece, cuvintele ,,ieși” sau ,,fugi”, nu se pronunță, însă se subînțeleg sau, din complexul cuvintelor, reiese porunca de a se însănătoși bolnavul. O altă formă a poruncii directe, sunt momentele în care le leagă o carne grasă de piciorul drept al suferindului și se merge la fântână, unde se rostește descântecul respectiv, ,,carne grasă” simbolizând sănătatea. În descântecele cu poruncă directă, cu amenințări și îngrozire descântătoarea poruncește bolii să fugă, o amenință și o îngrozește. Amenințarea cea mai puternică pentru Diavol este Dumnezeu; deoarece Urzitorul lumii nu se coboară el însuși pe pământ. Diavolul este amenințat cu puterile pe care Dumnezeu le poate trimite asupra lui, una din aceste puteri fiind ,,sabia lui Dumnezeu”.

Porunca indirectă este cea în care descântătoarea nu poruncește direct bolii să-l părăsească pe pacient, ci face apel la alte lucruri, asupra cărora ea își exercită puterea, pentru ca acestea să-i ducă la îndeplinirea poruncii. Aceste lucruri sunt variate: luna și stelele, focul, cărbunii, brâul, moțul (coada, codița), cuțitul (alămit, cununat), paloșul cununat, secera, pietroiul bălțat, lumânărica (sunătoarea), calul, pasărea, șarpele.

Porunca se poate face sub forma unui blestem, pe care descântătoarea îl aruncă asupra persoanei sau a obiectului care a cauzat boala. De obicei blestemul este folosit în descântece de deochi. Puterea de a deochea revine atât ființelor, cât și lucrurilor, toate acestea fiind blestemate, fără nicio deosebire: Soarele, Luna, cerul vântul, câmpul, codrul, pădurea, apa, izvorul, gardul, păsările. Unele descântece se fac prin comparație, de fapt o poruncă sub o altă formă.

Există, de asemenea, descântece în care descântătoarea recită o formulă enumerativă, înșirând numerele în ordine descrescătoare, de la 9 la 1, și în destul de puține variante, de la 10 până la 1, sau în ordine crescătoare, de la 1 la 9, ori până la 10. Enumerația se rotește în descântecele ,,de gâlci”, ,,de șopârlaiță”, ,,de brâncă”, ,,de uimă”, ,,de izdat”, ,,de bubă”, ,,de soare sec”.

Unele descântece constau în cuvinte care alcătuiesc o gradația, de la mare la mic, care reprezintă, de fapt, o poruncă dată bolii pentru a se nimici ea însăși, devenind din ce în ce mai neputincioasă. Această formulă se utilizează, în special, în descântecele ,,de gâlci” sau ,,de buboi”.

În unele descântece se poruncește bolii, sub formă de dialog. Este vorba, cu precădere, despre descântecele ,,de friguri”. ,,de dragoste”. ,,de plămădirea inimii”, împotriva mușcatului de șopârlă sau de nevăstuică.

[7] Artur Gorovei, *Descântecele românilor. Studiu de folklor*, București, Imprimeria Națională, 1931, p.121

Formulele magice nu sunt numeroase în descântecele românești, deoarece descântecele din satele noastre, de obicei femei bătrâne, neștiutoare de carte, nu pot reține astfel de formule. Asemenea formule magice sunt utilizate în descântecele ,,de turbă" sau ,,de mușcătură de șarpe".

Un număr impresionant de descântece sunt rostite sub formă de poveste. Poveștile, destul de variate, utilizate de regulă în descântece ,,de brâncă", ,,de cei răi", ,,de junghi", ,,de roșață", ,,de moroi", ,,de încuietură", ,,de gălbenare", ,,de mătrice", ,,de pocitură", etc., includ o serie de personaje (animale, oameni sau obiecte) precum: Împăratul Constantin, Împăratul rusesc, un român, omul minunat, omul mare, omul-vânt, oamenii de trestie, omul de arin, omul mare roșu, omul roș-poroș, omul negru, omul verde, fata galbenă, boierul mare, cei 44 de boieri, ciobanii, cocoșii, porcii, găinile, sarea neagră, apa neagră, focul negru, Maica Sfântă, Sfântul Vasile, Sfântul Gheorghe, Vinerea Mare, Vodă, Holima, Magdalina, fetele câmpului, fetele codrului, bonza neagră, nouă ciute înciudate, Sân Pavel, Sân Petru, Simedru, nouă frați, stelele, nouă irodițe, Sfânta Duminică, Sfântul Ion, Dumnezeu, Sân Neculai, 12 sfinți, Feciorul lui Iordan, nouă sfinți, nouă părinți, etc.

O parte însemnată a descântecelor cuprind și o formulă finală, prin care descântătoarea urează bolnavului să se vindece, pentru a rămâne ,,curat, luminat". De altfel, acest ,,curat, luminat" este însoțit de numeroase comparații: ,,ca argintul strecurat", ca din cer picat", ,,ca Maica Domnului din cer", ,,ca poala Sfintei Marii", ,,ca Maica Precista", ,,ca soarele răsărit", ca busuiocul înflorit", ,,ca florile înflorite", ,,ca altoile altoite", ,,ca steaua din cer", ,,ca roua de pe pământ", ,,ca strugurele din vie" ș.a.m.d.

În unele descântece leacul vine, în egală măsură, de la Dumnezeu și de la Maica Precista: ,, Descântecul de la mine, leacul de la Dumnezeu și Maica Precista". În alte formule intervine chiar ,,Sfânta Troiță". Desigur, există și alte formule, care implică firul de mac, degetul cel mic, etc. În unele cazuri, aceste formule nu mai finale, ci, dimpotrivă, cu ele se începe chiar descântecul, în special în Bucovina.

Structurile rituale-magice și, implicit, descântecul, trebuie să restabilească echilibrul între toate formele duale ale existenței umane: viață-moarte, lumină-întuneric, bun-rău, plăcut-neplăcut, sănătate-boală, adevăr-minciună sau spirit-materie. Cu alte cuvinte, descântecul terapeutic-psihoterapeutic reprezintă un factor mediator între contrariile din natură. Medierea este susținută, tot timpul, de forțe sacre benefice, inițial precreștine, iar apoi creștine. Fenomenul descântatului tradițional se raportează la trei nivele de relații: de rudenie, de vecinătate, și cu o persoană marcată de o lipsă.

Cu toate că sinonimia descântec-vrajă-farmec s-a impus în unele situații, dominant a rămas primul termen, de sorginte latină. Cuvântul descântec este utilizat, de egală măsură, de aromânii și meglenoromânii din Peninsula Balcanică.

În calitate de ,,supraspecie" sau ,,specie magistrală" a genului ritual, descântecele și descântatul sunt mai puțin corelate și mai slab organizate în comparație cu colindele și colindatul, complex ceremonial integrat în categoria obiceiurilor calendaristice.

Componentele descântecului (elementul central/actantul; conjurările, invocările și exorcizările, componenta magic-rituală; recuzita magică; substanțele anorganice și organice; scenariul magic-ritual și relația protocolară, componenta textuală propriu-zisă) determină o modificare calitativă majoră condițiilor realității (bolii sau neajunsului), în funcție de scenariul și voința descântătorului, pentru a se ajunge la înfrângerea Răului, a Diavolului, considerat vinovat pentru toate bolile apărute în comunitate. Credința în existența Diavolului și în dorința nestăvilită de a face rău oamenilor se reflectă și în denumirile sub care este cunoscut acesta în descântecele românești. Descântecele sunt menite să vindece toate organele și părțile corpului omenesc direct afectate, precum și simțurile. Interesant este faptul că, în timp ce originea bolii este unică (de la Diavol), bolile pot fi grupate după cel puțin cinci criterii: naționalitate, diferite animale, culori, calități diverse, timpul când boala poate fi

concepută. Există o serie de situații în care Diavolul trimite boala în mod indirect, însă cele mai grele boli provin din iuțeală, dragoste și blestem.

Recuzita descântecului se dovedește extrem de variat, fiind cunoscute pete 500 de obiecte, grupate în trei categorii: cele cu valențe magice, destinate să îndepărteze demonii bolilor: cele care provoacă greață și scârbă (având valențe medicale); cele cu însușiri curative cu totul deosebite, întrebuințate ca medicamente propriu-zise. Totuși, descântecele nu au un scop medical, în totalitate, ci încearcă să răspundă dorințelor esențiale ale omului arhaic și tradițional.

În descântece sunt speculate anumite momente numenale (înainte de răsăritul soarelui, zilele de post, duminicile și unele sărbători mari, etc.), o serie de obiecte trebuie să aibă o proveniență specială, comportamentul descântătoarei trebuie să urmeze reguli precise și există chiar un calendar aparte al culegerii plantelor de leac (avrămeasa, mătrăguna, buhaiul, breiul sau buruiana câinească, cicoarea, iarba lui Tatin sau tătănoasa, sulfina, etc). De asemenea, trebuie respectate, cu fidelitate, unele reguli privind perioada în care se descântă.

Concluzii

În timp ce cultura constituită („majoră", precum spunea odinioară Lucian Blaga) necesită o perioadă îndelungată de pregătire fiind caracterizată printr-un stil invocator și bazându-se pe cuvântul scris, culturile folk reprezintă modalitatea de exprimare a comunității rurale prin intermediul obiceiurilor și tradițiilor transmise prin viu grai.

Descântecele și descântatul se înscriu în cultura tradițională orală, care nu permite decât într-o mică măsură și în urma unui amplu proces de „filtrare" achiziționarea de elemente străine. Acestea vor fi integrate în cultură cu acordul întregii comunități.

Situată la interferența civilizațiilor (occidentală și orientală) și a religiilor (creștinism și mahomedanism), cultura românească rămâne tributară mediului rural, stilul de viață tradițional fiind dominant și în orașele mai mici, precum și la periferiile marilor orașe, inclusiv la București. Păstrarea, cu sfințenie, a datinilor și obiceiurilor, a regulilor consacrate în comunitățile tradiționale presupuneau, în egală măsură, menținerea cadrului magic de funcționare a acestora. Fenomenul de urbanizare și, implicit, modernizarea satului românesc a condus în mod inevitabil la „diluarea" cadrului magic și la pierderea semnificațiilor unor procesiuni rituale (descântatul, scaloianul sau paparudele), altădată definitorii pentru comunitățile respective. În urmă cu aproximativ un secol, aceste obiceiuri mențineau o relație indestructibilă între om și natură, o armonie între membrii comunităților, viața socială decurgând în liniște și într-un ritm prestabilit. Atunci când interveneau disfuncționalități în viața comunităților, ele erau rezolvate, destul de rapid, prin practici magice, restabilindu-se echilibrul absolut necesar pentru revenirea la normalitate, la starea de fapt și pentru continuarea vieții comunității respective.

Remarcabila reprezentantă a etnologiei românești contemporane, Otilia Hedeșan, susține că obiceiurile tradiționale îndeplinesc funcții sociale, economice, sacrale, ceremoniale și artistice. De altfel, obiceiurile tradiționale sunt împărțite în trei categorii: obiceiuri calendaristice, obiceiurile vieții de familie și obiceiurile ocazionale. În ultima categoria se înscrie, fără îndoială, **descântecul** ca gen ritual.

Ca atare se perpetuează ideea existenței celei de-a treia clase de obiceiuri – obiceiuri ocazionale – întrucât prin instituția tradițională a descântecului și prin faptul că se descântă, fără a avea o dată fixă, dar care nu se încadrează exclusiv nici în obiceiurile cu „dată mobilă", precum Paparudele, Caloianul, cămașa ciumei, și altele, își pot găsi cu ușurință locul în categoria obiceiurilor ocazionale.

Deși obiceiurile reprezintă, pentru cei care le privesc din afară, manifestări folclorice cu caracter pitoresc sau mari spectacole, ele încifrează înțelesuri profunde asupra relațiilor omului cu lumea înconjurătoare, cu natura, asupra relațiilor interumane, asupra mersului

normal al vieții sociale și ,,asupra soluțiilor pe care, într-o evoluție multimilenară, omenirea le-a găsit pentru a face ca lucrurile să reintre în normal atunci când rânduiala lumii a fost stricată”[8].

Descântecul este atestat din vechime, în Babilon, Egipt, Grecia și Roma antică, fiind cunoscută atât o întreagă legislație de combatere a acestuia (Babilon, Grecia), cât și utilizarea sa pentru reprezentanții clasei conducătoare (Egipt). Odată cu adaptarea creștinismului ca religie oficială, descântecul s-a menținut pe poziții, având – drept scop – combaterea Diavolului și îmbrăcând, astfel, o ,,haină” creștină.

Există o înrudire între descântec și rugăciune, explicată prin invocarea cvasi-permanentă a divinității, a lui Dumnezeu și, cu precădere, a Sfintei Maria la începutul unor descântece sau în formula finală a acestora, atât gesturile religioase (facerea crucii, mătăniile, icoanele), cât și folosirea frecventă a tămâiei în calitate de purificator.

Folclorul reprezintă totalitatea manifestărilor artistice, literare, muzicale, kinetice și comportamentale care aparțin ,,culturii populare spirituale”[9].

De menționat este faptul că, folclorul poate fi studiat de disciplina specială numită folcloristică (literară, respectiv ,,etnomuzicologie, etnocoregrafie”[10]). Contele Puymaigre afirma următoarele: ,,Folclorul cuprinde, în opt litere, poeziile populare, tradițiile, poveștile, legendele, credințele, superstițiile, obiceiurile, ghicitorile, proverbele, …cu trecutul, viața și părerile lor”[11]. Așadar, folclorul intră în contact, pe parcursul timpului cu multe și felurite discipline ale culturii și științelor, cum ar fi: arta, botanica, cosmografia, farmacia, filologia, filosofia, igiena, literatura, medicina, muzica, psihologia, sociologia, teologia și zoologia. În consecință, datorită complexității ei, folcloristica merită să fie studiată și aprofundată de către elevi.

BIBLIOGRAPHY

Bîrlea Ovidiu, *Folclorul românesc*, Vol II, București, Ed. Minerva, 1983

Boldureanu, Ioan Viorel, *Cultura tradițională orală. Teme, concept,categorii,* Timișoara, Ed. Mirton, 2006

Boldureanu, Ioan Viorel, *Folcloristică și etnologie. Conexiuni, interferențe, perspectivă*, Timișoara, Ed. Mirton, 2003

Boldureanu, Ioan Viorel, *Mic tratat de etnologie*, Timișoara, Ed. Universității de Verst, 2005

Dughi Tiberiu, Sofia Cotrău, *Child development trough bibliotherapy*, Journal Plus Education, 2014

Gillot Marguerite, *Vrăji, descântece, magie*, București, Ed. Forum, 2001

Goga Mircea, *Cultura și civilizația poporului român*, Sinteze, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1999

Gorovei, Artur, *Descântecele românilor. Studiu de folklor*, București, Imprimeria Națională, 1931

Gorovei, Artur, *Literatură populară*. Ediții critice de folclor, vol II, București, Ed. Minerva, 1985

Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, Ed. Univers, 1999

[8] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, Ed. Universității, 1999, p. 7

[9] Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, București, Ed. Grai și suflet – Cultura Națională, 2001, p.50

[10] Ioan Viorel Boldureanu, *Cultura tradițională orală. Teme, concepte, categorii*, Timișoara, Ed. Marineasa, 2006, p. 17

[11] Gheorghe Vrabie, Folklorul. *Obiect-principii-metodă*, București, Tipografia Cărților Bisericești, 1947, pp 2-3

Ruxăndoiu Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, București, Ed. Grai și suflet – Cultura Națională, 2001

Vrabie Gheorghe, Folklorul. *Obiect-principii-metodă*, București, Tipografia Cărților Bisericești, 1947

REFERENCES TO NICHITA STĂNESCU'S POETIC UNIVERSE IN HAIKU: THE CASE OF AN ONLINE HAIKU WRITERS' COMMUNITY

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of the present paper is to study, from a variety of perspectives, such as intertextuality, netnography, reader-response criticism, literary studies, as well as cultural studies, the case of a practice in an online haiku writers' community. This community is made up of Romanian authors. The group is called Dincolo de Retină, and it includes communication with the coordinators, Maria Oprea and Andreea Maftei, both using a Facebook group and a blog where a selection of the poets' best works are published. The group has prompts based on which they periodically write haiku poems. One of the practices in this group, as can be noticed, is to offer homage to a Romanian author through haiku poems' writing. In the years 2022, 2023 and 2024, the blog published such poems as a way of paying homage to Romanian poet Nichita Stănescu. The way these haiku poems were created is clearly based on intertextual references to well-known poem by Stănescu, as well as the readers' interpretations and emotions experienced by them when reading his poems. Themes from Stănescu's poems are being alluded to. There is a dialogue being established between Stănescu's work and the members of this online group's work. The nationalist feeling is visible, since Nichita Stănescu is celebrated yearly, and he is one of the personalities of Romanian culture of whom to be proud of as Romanians. A cultural adaptation is being made to the haiku poem, which is originally Japanese, through including elements of Romanian culture. The haiku poem is extremely adaptable to all cultures, once we keep its spirit.

Keywords: intertextuality, netnography, reader response approaches, nationalism, culture.

Introduction: Haiku Poems in the Context of Experimentalism

We are familiar, as knowledgeable readers of literature, with the beginnings of experimentalism with Modernism. Still, these experiments continue until today. The only difference is that, nowadays, we no longer have a unitary literary movement and common values. We have subcultures, or sub-groups, just as we have in society, in order to accommodate all individual preferences. In today's world, the main value is that of tolerance for individual differences. With the growing trend of individualism at world level, individuals are no longer expect, at least to such a large extent as in the past, to conform to social conventions and pressures. They are allowed and even encouraged to express themselves and their personal differences, to the point that they actually seek to differentiate themselves from the crowd.

It is in this context that we can look at the way Romanian authors, as outsiders to the Japanese culture, write haiku poems. It is well-known that haiku poems are poems of Japanese origins. They are short, three lines and 5-7-5 syllables, and they include a seasonal reference, or a clue as to which season the poem alludes to, as this is the most widely popularized fixed form of haiku. It has become the template and symbol of being able to write haiku for Western culture members. However, there are other accepted forms within Japanese culture members themselves: these poems can be in free form, with no fixed number of syllables, and they can also be with or without kigo, and even smaller than three lines, two or one lines. These different styles of writing haiku can be visible since authors such as Santoka Taneda (1882-1940), himself a disciple of another author who started a free-style haiku writing school, Ogiwara Seisensui (1884-1976). Such disputes about the form of haiku poems continue today. However, the haiku form that was spread at mainstream level

for Western cultures was the three lines, 5-7-5 syllables one, with kigo and with the topic being about nature. However, the main way of writing haiku can be through using the technique of juxtaposition, or combining two parts and connect them so that they are going to suggest, beyond their literal meaning, a figurative one.

It is not compulsory to try to imitate the Japanese way of writing haiku poems. Western culture members have adapted the haiku poem to their own culture, including references to their own traditions, or to Japanese culture elements, or they have chosen to focus on universal elements such as what they see in nature, or even in the urban landscape, where they live. What is significant about haiku poems is the immediate experience, the anchoring in the moment here and now. Additionally, focusing on concrete images (Shirane, 2005) in reality and expressing a message using them is also significant, together with leaving aside the well-known figures of speech present in Western culture poetry.

Since haiku poems can function through allusions, it can be no surprise that, through adaptation, we can refer in these poems to absolutely any aspect. We can write haiku poems and suggest images that bring to the readers' minds associations with realities in our own culture. Literary personalities and references to their own works and symbols can be included in haiku. It becomes clear that, through its adaptability, the haiku poem can be used in an experimentalist spirit, similarly to the way we make references and allusions to commonly known symbols and literary works in our everyday life speech, as well as in other literary works. We can think, right away, of intertextuality (Clayton & Rothstein, eds., 1991; Orr, 2010), a device commonly used in Modernist, Postmodernist, and after Postmodernist literary works. However, intertextual references could be found at least as early as 1904, when Kunikida Doppo (2012) describes a mountain where he enjoyed taking walks and, in his prose, makes a reference to Basho (1972), a reference identified by Tice (2018). Doppo's description of the mountain walk in prose, in a short story called *The Spring Bird* recalls a haiku poem by Basho, whose imagery is similar, and readers can identity once they are familiar with Basho's poem. According to Tice (2018), Doppo "uses key elements and words from that section: castle ruins on the mountain, a wall, his feelings of sorrow for the past, and the words 'summer grass,'" which clearly resonate with Basho's poem: "Summer grass —/ the aftermath/ of warriors' dreams." The reference is not explicit, as Doppo does not quote Basho or even mention him in his text (Tice, 2018).

We can identify here the same mechanism as in the haiku poems practiced in the online community of haiku authors Dincolo de retină, which will be studied in the present paper, and where references to the works of other authors can be found. The only explicit mention in the case of this group is in the title of the prompt, and then of selection, in some cases. We could claim that haiku poems are similar to other types of poems in Western culture and other literary works, and they can use the same mechanisms and not just refer, as their stereotypical image by now has been popularized when we look for a definition of this poem as Western culture members, as being about nature and meditation.

Intertextuality in Haiku Poems, a Gateway to Other Cultures, a Means of Reconnecting with Our Own Culture, and Opening New Perspectives of Interpretation of Known Poems

If we consider allusion the key to the mechanism of the haiku poem, then intertextual references can work very well towards us creating allusions to other works or to commonly known experiences. In the case analysed in the present paper, that of haiku poems written within an online community of haiku authors, whose activity takes place based on writing prompts on the Facebook group Dincolo de retină, administered by Andreea Maftei and Maria Oprea. The best works of the members are selected for publication on the blog of the community hosted by wordpress.com. The way these authors relate to practicing haiku poems is the same as all throughout the international haiku writers' community. They see haiku as

an adaptable poetic genre, able to accommodate both prompts based on specific Romanian holidays and celebrations throughout the year, as well as the general themes related to the seasons. Poems inspired by spring, summer, autumn, and winter, based on specific prompts, are written throughout an established period of time. Next to the selection of the best poems, Andreea Maftei and Maria Oprea comment on poems they consider the most relevant.

The author of the present paper is herself a member of this online community and she is involved in the practices of this community. Therefore, she can present, briefly, the activities of this community based on participant observation within the netnographic approach (Bartl et al, 2016; Kozinets, 2015), since she has both participate by writing poems and by observing the community's members and their reactions to the various activities. Netnography means a study of an online community from the point of view of what Baciu (2012) has called culture identity manifestations, and whose grid includes values, symbols, traditions, rituals, practices, personalities. While this grid holds true for cultures, it can also be applied for subcultures. The online haiku writers' community Dincolo de Retină can be considered a subculture, in the sense that it is a group where only certain authors have agreed to participate, who have their values, representative haiku poems and personalities, as well as specific practices.

Regarding the values of this community, traditional haiku form is favoured. The three lines, 5-7-5 format, with kigo, based on the tradition of Basho, the founding father of haiku (Kawamoto, 1989), is taken over by this community. This was the mainstream, popularized image of haiku, a symbol of other culture members' ability to connect to genuine Japanese culture and to the genuine Zen Buddhist mindset present in haiku. This community is, thus, on the traditional side regarding haiku poems. It does make exceptions, however, when senryu poems are written, which are built without the seasonal reference, or which include, in addition to the seasonal reference, a more detailed focus on the human world, and they are often, but not necessarily, humorous.

There are as many approaches to writing haiku in Romanian haiku communities as there are interpretations and understandings of this type of poem. The author of the present paper is a participating member in several such communities, not just in Dincolo de Retină. Corneliu Traian Atanasiu, the leader of the Romanian Haiku online community, underlines in his Facebook group Autori de haiku din România, repeatedly, through resharing such posts to remind old group members and to instruct new ones, the fact that haiku poems begin in the form we know and practice today with Masaoka Shiki, who introduced the cutting line, or kireji, which led to the haiku poem being clearly made of two parts. The separation between the two parts and the juxtaposition are, according to Atanasiu (2024), not so visible and not so pronounced in the poems of Basho. In fact, he also underlines the fact that Basho's poems were in fact part of hokku, or groupings of haiku poems, which did not end after three lines, but continued. This may mean that Basho, even if we can read nowadays translations of his poems which are presented in three lines only, were in fact part of a larger poem.

One practice within the community, which repeats itself over the years, is that of writing haiku poems as a means of paying homage to a certain Romanian writer and his or her world. In this case we can witness the results from 2022, 2023 and 2024 after the selection on the blog, of haiku poems dedicated in memory of Romanian poet Nichita Stănescu, on the occasion of his birthday, March 31, 1933. On such an occasion, writing haiku poems about his life and work will lead haiku authors to review the main motifs and symbols in his poems, as well as to make reference to well-known titles and well-known poems written by him. Some of his works have either been studied in schools, present in textbooks, or some of them were popularized as song lyrics to well-known songs. Haiku is, from this point of view, just another means of popularizing further and engaging with his works.

In this way, members of this haiku community do not forget a symbolic personality of their own culture, who has, by now, become a national symbol. Within this online community of haiku authors, there are members of Romanian culture literary communities who write in Romanian literary magazines from all over the country, and who are present at various face-to-face literary events. Romanian literary magazines are now available in online versions on the sites of the respective magazines as well, next to their availability in printed version. Some such literary magazines host, at least occasionally if not permanently, like *Banchetul*, directed by Dumitru Velea from Petrosani, a rubric where haiku poems and other originally Japanese types of poems written by Romanian authors are published. Romanian authors make up marginal communities, and Dincolo de Retină is just one example, and some of their members actively promote the haiku poem written by Romanian authors. They are also spreading knowledge about the haiku poem and about the way it can be read, written, and understood, since there have been and still are, many misunderstandings about it and different interpretations of it.

Together with haiku poems, in the case of the series paying homage to Nichita Stănescu, they are also promoting this personality of Romanian poetry. Additionally, we can notice that the haiku poems about his works can become new ways of the authors' engagement with the work of this representative poet of Romanian culture. This means that his poems are still considered relevant to readers, as they are able to engage emotionally with them. Readers can sympathize with the experience described in the poem, or they can start interpreting it, function of what they feel that the author of the poem is trying to communicate with them. In fact, all literary works can be seen as means of communication between writer and reader. The writer can be regarded as having a message to transmit to the reader, or simply to confess or to tell the reader a story, in an attempt to connect emotionally. The way we react, as readers, to any text, emotionally and attempting to interpret the text so that, if necessary, we can decode the message of the writer, can be explained by reader-response approaches (Harding, 2023; Spiegel, 1998). In the particular case of this online community of haiku authors, we can consider the haiku poem making references to Nichita Stănescu's works and life as part of their response to Stănescu's poetic universe in general and its symbols, as well as to particular poems. In the case of this particular practice in the online community of Dincolo de Retină, we can see the way a reading community can interpret his work. This is because they all seem to have a unitary approach, by identifying symbols and images from his works that we all associate with Stănescu's poetic universe and to allude to them, in such a way that the other members of the community understand what we are referring to. It is as if we are winking at them through these allusions, or as if we need not say more than mention the respective symbols, and the other members, now readers of what other members write, can decode easily what is said, and understand the message based on a common cultural background.

We should also mention the fact that Nichita Stănescu has also attempted to write haiku poems himself, which could make his work all the more relevant to this haiku community. They can see him as one of them, as someone sharing the same interest in haiku. He was also among the first poets showing an early interest in haiku poems, which makes him, therefore, all the more relatable to the members of the community. While his poems may not be considered haiku according to some today's online groups' standards, or at least to some of them, such as Autori de Haiku din România, he still retains the image of someone trying to learn, just as all the other members of the online community are.

While we may argue that haiku poems are those poems where the author is not only objective, but detached emotionally due to the Zen Buddhist philosophy and mindset of accepting nature as it is and the ephemerality of it all, of our life, of the dear ones' lives, of the seasons, which come and go, we notice in the series of poems paying homage to Nichita

Stănescu emotional response to his work and to his personality. This is because haiku poems can use images which have suggestive power of emotions. What we visualise can be associated with emotions and prompt us to feel in a certain way. As an example, rain can be associated with sadness, with crying. Many Western style poems use figurative language leading to us drawing parallels that raining is nature's crying. We can, therefore, claim this is a universal association and that, overall, this is a universal mechanism regarding the way certain seasons and natural phenomena suggest to us. The haiku poet can further on play with universal associations, and even manage to contradict the expectations of readers with respect to them. As an example, the poem by Nichita Stănescu about a couple in love during very rainy days in March, called *Ploaie în luna lui marte* (*Rain in the Month of March*) is a poem suggesting a state of very strong energy and vitality. Rain during spring can be very strong, and it has the ability to refresh nature which is during its rebirth anyway. We, thus, combine what we all know about this particular month and about the way the rain is like then, from our own experience, and this is why the haiku poems referring to it and the Western poem of Stănescu itself have this effect on readers. As we can notice here, Western poems can also work, at least in the case of images, in a similar way to haiku poems. They do not always rely on explicit figurative language, at least partially. Stănescu further on continues with a figurative adverb, in an infernal way/ infernally, or in a way reminding of hell. Still, this is seen by readers as the image of a very strong rain, and afterwards they transfer the strength of the rain to the passionate love of the young couple. The first lines of *Rain in the Month of March* were translated as follows: "It was raining infernally,/ and we were making love in attics" by user Pure Wish (2012) on a blog post from March 23.

In this sense, we can see a clear intertextual reference to the imagery in *Rain in the Month of March* in the following haiku poems written by Mihaela Băbușanu, which have been selected for the 2024 post of paying homage to Nichita Stănescu:

ploaie în luna lui Marte –
în două inimi pulsând
un singur suflet

rain in the month of March –
in two beating hearts
one soul (*my translation*)

and

plouă infernal –
imaginea mansardei
stăruitoare

it is raining infernally –
the image of the attic
so persistent (*my translation*)

Another poem referring to the rain in March poem by Stănescu is written by the author of the present paper, and also published on Dincolo de Retină in 2024:

citind poezii
de Nichita Stănescu –
stropii de ploaie

reading poems
by Nichita Stănescu –
rain drops (*my translation*)

In this haiku poem, the reference to the rain drops was considered enough to expect a heavy rain, likely in March, as it has become by now a frequent association by Romanian culture members. The poem about the strong March rain is well-known as it was used as the lyrics for a pop song, interpreted by famous Romanian singers Paula Seling and Nicu Alifantis.

Another well-known poem by Stănescu is the one containing the image of a kiss given by a lover to the other lover on the sole, and asking him/her, rhetorically, whether he/she would limp not to crush the kiss. The poem is called simply A Poems, and is part of the volume titled, in Romanian. *O viziune a sentimentelor*, and it can be translated into English as *A Vision of Feelings*. The poem has been translated as follows on a Nichita Stănescu Facebook page, in a post from January 2, 2018:

Tell me, if I caught you one day
and kissed the arch of your foot,
wouldn't you limp a little after that,
afraid to crush my kiss?...

In the case of the haiku poem (posted on Dincolo de Retină in 2022) by the author of the present paper, the kiss is replaced with another image, that of a butterfly, which is just as fragile:

primul fluture
sărutul de pe talpă
revine-n minte

first butterfly
the kiss on the sole
come to my mind (*my translation*)

The memory in the above haiku is that of the poem by Stănescu, which triggers the association starting from the delicate image of the butterfly. Since it is the first butterfly seen that year, it is an intensely emotional moment, as we realize that summer is here. Spring and summer are seasons when we feel good, and full of energy, after autumn and winter, which are associated with sadness and mostly indoor activities, and nature dying, the leaves disappearing, and the sun growing weak.

While the haiku poem is about the here and now, if we write a haiku poem about Nichita Stănescu and remembering him it can be considered as incompatibile with the mindset of haiku. Still, if we suggest the memory of Stănescu through an object, such as a portrait, the issue is solved, such as is illustrated in the haiku poem by Mirela Duma (Dincolo de retină, 2023). Additionally, the portrait and keeping it suggests a fond memory, without needing to actually express the emotion directly into words:

câteva lacrimi –
un tablou cu Nichita
printre bagaje

a few tears -
a portrait of Nichita
in my luggage (*my translation*)

Nichita Stănescu also has a famous invented term, "necuvintele" in Romanian, which could be translated as the "non-words," "beyond words," or the "unspoken words," judging by the way this term has been portrayed by the haiku authors in the community Dincolo de Retină. This is clearly a recognizable term associated with him, which has achieved symbolic value. When we mention this term, as Romanian culture members, we can clearly recognize this is a reference to Stănescu. The haiku authors in this online community interpret the term as referring to absence of words and communication through the language of gestures, images, and referring to what is implied through silence in conversation:

necuvintele –
mărturisindu-mi totul
doar prezența ta (Irina-Ana Drobot, Dincolo de Retină, 2024)

the non-words –
confessing it all to me
your presence (*my translation*)

poetul vorbind
cu flori și animale
prin necuvinte (Cornelia Georgescu, Dincolo de retină, 2022)

the poet speaking
with flowers and animals
through non-words (*my translation*)

necuvintele –
în frigul dimineții
mugurii închiși (Irina-Ana Drobot, Dincolo de Retină, 2023)

unspoken –
in the cold of the morning
buds closed (*my translation*)

Images of love and angels, which are a frequent part of Stănescu's poetic universe, were also appealing to the haiku poets of this community. In the first poem below, by Diana Ionela Gheorghe, we notice a combination of Romanian and Japanese culture elements:

necuvintele
un înger blond scriind
poeme nipone pe nisip (Diana Ionela Gheorghe, Dincolo de retină, 2022)

beyond words
a blond angel writing
Japanese poems on the sand (*my translation*)

șoaptele tale –
o leoaică tânără
dintr-un vechi poem (Irina-Ana Drobot, Dincolo de Retină, 2023)

your whispers –
a young lioness
from an old poem (*my translation*)

In the second poem above, we notice a combination of motifs from Stănescu's work, the whispers, suggesting whispers of love, and the young lioness, the latter being an image recognizable due to the poem *Leoaică tânără, iubirea* (*A Young Lioness, Love*). The image of lioness and love are intertwined directly from the original title, and the young lioness is interpreted as love directly by Stănescu, deciphering the symbol of the lioness just before our eyes, directly.

We have, therefore, seen a few examples of literary analysis for the haiku poems referring to Stănescu's poems, in order to show both interpretation, analysis, and expressing our feelings of resonating with these images, which remain relevant for us to this day, due to their universal appeal and emotional value.

Conclusions

The way in which haiku poems can be used to make intertextual references to Western culture poems can make the haiku poems all the more familiar to us. This can show that we can easily resonate with this originally Japanese poetic genre. The present paper has used literary analysis to show the way intertextual references work, together with an approach which remind of cultural studies, as specific elements to different cultures are discussed, or universal elements across cultures, as well as the way in which ideology circulating at a certain time can influence what we read and value, such as Nichita Stănescu as a representative Romanian poet. Netnographic approaches were considered with respect to the author observing and participating in the activities of online haiku communities. Nationalism is a current value and it is expressed by means of an originally Japanese poetic form. This adaptability of the haiku poem suggests possibilities of intercultural communication and culture empathy. Reader-response approaches can show how there is emotional and interpretive response to Stănescu's work through the references used in haiku poems.

BIBLIOGRAPHY

Atanasiu, C. (2024). Revanşa buruienilor. Post from January 2, on Autori de haiku din România Facebook group. https://www.facebook.com/groups/680799808659644/posts/24471390049173953/

Baciu, S. (2012). Culture. An Awareness-Raising Approach. Cavallioti, Bucharest.

Bartl, M., Kannan, V. K., & Stockinger, H. (2016). A review and analysis of literature on netnography research. *International Journal of Technology Marketing*, *11*(2), 165-196.

Bashō, Matsuo. (1972). Oku no hosomichi [Narrow Road to Oku]. N. Imoto, N. Hori, and T. Muramatsu, eds., Matsuo Bashō Shū [Matsuo Bashō Collection], Shogakukan.

Clayton, J., & Rothstein, E. (Eds.). (1991). *Influence and intertextuality in literary history*. Univ of Wisconsin Press.

Dincolo de retină. (2022). Omagiu Nichita Stănescu. Retrieved from: https://dincoloderetinăhaiku.wordpress.com/2022/03/31/omagiu-nichita-Stănescu/

Dincolo de retină. (2023). Omagiu Nichita Stănescu. Retrieved from: https://dincoloderetinăhaiku.wordpress.com/2023/03/31/nichita-Stănescu/

Dincolo de retină. (2024). Omagiu Nichita Stănescu. Retrieved from: https://dincoloderetinăhaiku.wordpress.com/2024/03/31/omagiu-nichita-Stănescu-2/

Doppo, Kunikida. "Haru no tori" ["A Spring Bird"]. 10 March 2012, http://www.aozora.gr.jp/ cards/000038/files/1057_15980.html

Harding, J. R. (2023). Reader response criticism and stylistics. In *The Routledge handbook of stylistics* (pp. 69-86). Routledge.

Kawamoto, K. (1989). Basho's Haiku and Tradition. *Comparative Literature Studies*, 245-251.

Kozinets, R. V. (2015). *Netnography: redefined*. Sage.

Nichita Stănescu Facebook page. (2018). A Poem – Nichita Stănescu – A vision of the feelings. https://www.facebook.com/NichitaStanescuromanianpoet/posts/a-poem-nichita-st%C4%83nescu-a-vision-of-the-feelingstell-me-if-i-caught-you-one-daya/895393140610896/

Orr, M. (2010). Intertextuality. *The encyclopedia of literary and cultural theory*. Wiley Online Library.

Pure Wish. (2012). Rain in the Month of March (Ploaie în luna lui marte) by Nichita Stănescu. http://mihaela94.blogspot.com/2012/03/rain-in-month-of-march-ploaie-in-luna.html

Shirane, H. (2005). Performance, Visuality, and Textuality: The Case of Japanese Poetry. *Oral Tradition, 20*(2), 217-232.

Spiegel, D. L. (1998). Reader response approaches and the growth of readers. *Language Arts, 76*(1), 41-48.

Tice, R. (2018). Texts within Texts: Intertextuality in Japanese Haiku. *Juxtafour,* 91, The Haiku Foundation.

PROJECTING PERSONAL EMOTIONS ON THE NATURAL SETTING DURING AUTUMN

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of the present paper is to focus on two poems by two Romanian poets and the common way in which they depict suffering in love in connection with the autumn season, when nature is dying. They describe the bleak days, which are associated with extreme sadness and even depression, not the days when it is still sunny and beautiful weather. The paper with analyse the following poems: Ştiu (I Know) by Mihu Dragomir and Exerciţiu stilistic (Exercise in Stylistics) by Al. Andriţoiu. Both poetic personas are in the process of dealing with a lost love. For the poetic persona in the poem Ştiu, the confession starts from him taking a walk in the park, which he blames for his feeling of nostalgia at the lost love, together with the dreary autumn days. For the poetic persona in Exerciţiu stilistic, readers infer that the season is autumn through the way references to nature are done. Yet, the autumn season is not explicitly mentioned as it is in the poem Ştiu. The association between the feelings of sadness, grief, and mourning a loss is a universal with the autumn season, across cultures, literary and artistic works. Psychologists write about the season affective disorder, and nowadays our awareness is raised through popular psychology articles to this issue. In the poems, we notice how the emotions and perceptions of the poetic personas are projected on the natural landscape, to the point they merge. It can be surprising how much our psychological and physical well-being still depends on nature and its changes, no matter how advanced technologically our society is.

Keywords: universality, season affective disorder, love, Al. Andriţoiu, Mihu Dragomir.

The present research paper will analyse a common experience which we can find both in our personal, everyday lives, and expressed in poetry, literature, as well as in paintings and in visual arts in general, song lyrics and music videos included. We frequently notice the association between a sad, even depressive mood in connection with the autumn season, whether it is triggered by it or if it just resonates with the way we feel at that moment and amplifies our negative mood. This holds true for those dark, cold, and rainy days in the autumn season.

We always react, emotionally, to external reality. We often do not see external reality, be it natural or urban landscape, or certain objects, for what they are in themselves, but according to the meaning we attribute to them, function of our perception at a certain time, due to the way we are feeling, for various reasons, as we can deal with certain incidents in our personal lives, or function of the memories we associate with them. There are, however, universal experiences which are, all the more relatable and which are present both in poems, or art in general, in our personal experiences, as well as in scientific and popular science articles. These are the experiences showing the way we relate to the weather, to the seasons, and to changes in seasons. There are universal tendencies that are noticeable across historical times and across cultures, e.g. spring is associated with renewal and hope, and, thus, with a general mood of optimism and well-being, while autumn is associated with a state of sadness, even depression, and negative feelings. Of course, these are not the only sides to spring and autumn, as good and bad weather days can be found in them both. However, when we think about spring or autumn, our first associations may frequently be those related to a fresh start or to an end and even a decline.

Christina Rossetti is just one example of poet for whom autumn and winter are symbols of "the latter stages of human life" (Davison, 1993) and she seeks to come to terms with them through her poems.

What poets have felt, intuitively, and expressed regarding the general mood of sadness in association with the autumn season can be found theorized and backed up with arguments from scientific research.

Seasonal affective disorder (SAD) can be seen as the medical and scientific term of this experience. However, while we all can feel a bit sad during the autumn seasons, not all of us reach alarming degrees, peaking in depression. This condition describes the time when sadness reaches an alarming degree of intensity, requiring treatment. According to Zauderer & Ganzer (2015), the beginning of the SAD is with the symptoms appearing in autumn, then the peak of the affection is in the middle of the winter, and it goes away in spring. Among the causes, to Zauderer & Ganzer (2015) enumerate the following: "seasonal change of light affecting internal circadian rhythms and secretion of the hormone melatonin, genetic inheritance and diet."

According to Jamison (1996), autumn is a season when, in spite of the rates of suicide going up for those artists with manic depressive illness, it is also a season when their artistic creativity and productivity is at its peak. Jamison (1996) mentions artists who claimed to be very much inspired during autumn, such as John Clare, Robert Burns, George Crabbe, who believed that their poetical inspiration coincides with the presence of the autumn season. Jamie (1996) explains this as being caused by an overlap between depressive and manic episodes reaching their peak during the autumn and spring season for artists suffering from manic depression.

Obviously, these are just parts of the understanding of the season of autumn and the way it triggers or is associated with various emotional states.

The poems analysed in this paper are *Ştiu* (*I Know*) by Mihu Dragomir (1963) and *Exerciţiu stilistic* (*Exercise in Stylistics*) by Al. Andriţoiu (1968). They both focus on a fusion between the state of mind of the poetic persona and the atmosphere of autumn days, which suggest sadness. The loss of beautiful, sunny, summer days and of the richness and vitality of nature are resonating with the loss of the loved person, or at least their absence, for the poetic personas.

These poems and these authors are not frequently discussed or popularised ones as landmarks in Romanian literature and culture, and they are not currently present in school textbooks. Additionally, the paper focuses on analysing the aspect of nature, and, in particular, of the humans' connection with it during autumn, an aspect which has been overlooked regarding these poets's acknowledged contributions. Literary history has considered their image representative for other aspects of Romanian culture identity.

Mihu Dragomir (1919-1964) is a Romanian poet who was known for the Socialist dimension of his poetry and for the development of the social realist type of poetry in Romania (Catrina, 2013). He was a poet that was very much submissive to the Communist regime in Romania (Catrina, 2013). He is concerned with the patriotic dimension in his poems, which includes the past glory in fighting of the Romanian people, and the beauty of his country. Catrina (2013) believes that, due to the fact that Mihu Dragomir wrote poetry that was ideologically relevant during his time, namely during the Communist period which, coupled with writing them while being ordered to do so, those poems, glorifying Communist and revolutions, peace, the success of the Soviets, Romanian national history personalities, are no longer relevant today.

Alexandru Andriţoiu (1929-1996) is included, according to Moza (2022), under the category of Neoclassical poets, which was a movement inspired by the Greek and Roman model of art. At the same time, he was concerned with proletcultism, love for his country,

and social reality (Moza, 2022). Moza (2022) mentions the volume In the Romanians' Land (1953), which is concerned with patriotism "by honoring the heroes of Transylvania, where the present becomes heroic itself, by its interference with the past, but also by its social and material changes."

Both Mihu Dragomir and Andriţoiu, therefore, are poets associated mostly with the Communist regime and with being compliant with its ideology. However, their poems *Ştiu* (*I Know*) by Mihu Dragomir and *Exerciţiu stilistic* (*Exercise in Stylistics*) by Al. Andriţoiu can be considered outside any ideological dimension. They are poems about nature, which is not a theme they are identifiable with as poets. This topic does not occupy the majority of their concerns. This is where the present paper can bring its contribution, by studying an aspect not given attention in the works of these two poets and by bringing these poems about an experience we can easily resonate with even today, that of feeling sad during the autumn season. Both of them relate the feeling of lost love with autumn, and with the resulting sadness. Autumn and its rainy, cold and cloudy days can make us anyway associate it with endings of all kinds, of various stages in our lives and experiences. It is a season of longing, or of meditating on the past, in particular because the time for walks and spending time outdoors which was a frequent preoccupation during spring and summer are now gone. Together with these season, we can associate the various moments and stages in our lives that are gone. Once we stay indoors and go through such a radical change, from rejoicing outdoors, we feel that there is a sudden change which is not even out of our own will. Since we cannot control it, we can feel that something has been taken away from us. We realize that the passage of time is inevitable and what we take for granted can be lost at any time.

In both poems, we notice how there is a strong resonating with and empathy landscape and the poetic personas' state of mind. The autumn landscape, where all the richness of nature is lost, the rainy days, and the sadness at losing their loves are amplifying one another. At the same time, we could claim that setting and psychological state of mind of the poetic personas are merging, that there can be no separation from one another. If we use a psychoanalytic term, we can claim that the poetic personas in both poems project (Novick & Kelly, 1970) their emotional states on the landscape, to the point where they interpret external reality based on how they feel and manage to personify the elements of the setting, attributing to them human emotions. This is a usual practice in poetry.

The poem *Ştiu* (*I Know*) by Mihu Dragomir expresses in a highly accessible and relatable way, almost directly, without much need to decode, what is going on, meaning that the poetic persona is sad that autumn has arrived, that the loved one is not next to him. The poetic persona walks through the park in autumn and is nostalgic about the past, when there were beautiful summer days in the same park and the loved person was by their side. Now the poetic persona is alone and experiences a feeling of sadness at the passage of time and change of seasons.

The first stanza places, in a manner showing awareness of the entire psychological process, the blame on the external world for the loss of the loved person on the external setting:

> I know, only the park is to blame
> that we are not both together
> Too covered in rust
> too sadly waltzing under the leaves. (*my translation*)

The blame could be related to the way the park reminds the poetic persona of the time spent together with the loved person in happier circumstances. The association between the

park and the moment spent together as a couple are triggered for the poetic persona, and hence the "blame" placed on the park.

The second stanza shows the poetic persona alone, and telling readers directly about this state of affairs, confessing to them so that there are no ambiguities. The image of the poetic persona arm in arm with him or herself, while looking impossible, shows the longing for the company of the loved person, who was, likely, a part of him or herself whom he or she has lost:

> Me, arm in arm only with myself,
> I'm looking for your graceful gait.
> The lake, immersed in itself,
> smiled helplessly at me. (*my translation*)

Additionally, the personified lake smiling helplessly at the poetic persona can easily suggest the reflection of the poetic persona's self-image. It can be seen as an extension of the poetic persona being alone, just with him or herself, and trying to find substitutes for company.

The third stanza is repeating the idea of the park's fault, and the park is shown as mercilessly reminding the poetic persona of the loss of the loved person, as well as of the passage of time:

> Unstringing his bow again
> the branches howl in the wind.
> I know, it's only the park's fault
> nothing is sacred to him. (*my translation*)

The park follows the course of nature in its landscape, while human beings wish to hold on to the moments in nature they enjoy. From this point of view, the park moves on, while the human beings are nostalgic, clinging to memories, not accepting the change of seasons.

The fourth and last stanza repeats the images of the poetic persona being by himself, and the loved person not being the one to blame. In the Romanian version we find out that the poetic persona refers to a young woman, due to the feminine version of guilty in Romanian, used for the feminine gender. The first line, where we notice the "summer from yesteryear," rings back the phrase "the snows of yesteryear" from the nostalgic poem of a poet from the French Middle Ages, François Villon. The phrase used by Villon has become famous worldwide and it is seen as associated with nostalgic moments of recalling the past. In the case of the first line of the last stanza below, it is an intertextual reference which is expected to be understood by any reader:

> Where is the summer from yesteryear?
> Cold, and alone, and it is getting late...
> It's not your fault
> The park is to blame, I know... (*my translation*)

The poetic persona assigns the blame to the park, by projecting it on the external surroundings. By doing this, he excuses the young woman he loved, and still does, and he avoids being angry at her and expressing his anger at her. He would like to preserve a pleasant memory. At the same time, while he is aware that the park is an external space to which he attributes the qualities of a person with intentions and volitions, he tries to avoid

blaming himself as well for remembering and, likely, for losing the young woman he shared a love story with, perhaps in an attempt to preserve a nice memory of her.

While the poem by Mihu Dragomir does use figurative language, it also expresses the experience in a manner that is very clear and accessible to all readers. The text is both simple and striking. It is easy to remember, yet, at the same time, it is not common either.

The poem *Exerciţiu stilistic* (*Exercise in Stylistics*) by Al. Andriţoiu shows a more vindicative mood towards the loved person, as, through the terms used to refer to her, the poetic persona shows he is angry. He is angry because he cannot forget her and because he misses her. During all this while, he is suffering.

The first stanza shows us a time of year with sad trees, which can only be autumn, judging by the way colours are afraid, as the readers can infer they are about to fall and have the colour of dying leaves. The entire atmosphere is a sad one, so, as we fill in the missing details by suggestion and by knowing what is happening during autumn and by guessing the usual associations with it and poetic depictions, we realize autumn has arrived:

> The colors are afraid. It's that time, Ana
> when you are destined to suffer barren torments inside you,
> for you left me dry through the season
> with sad trees being walked on serpentines. (*my translation*)

The second stanza shows either regret at not being more bold and confess to the young woman his love, and hold her in her arms, or at no longer being able to at present, since she is now gone:

> And I wanted to tell you: "Let yourself go in your arms!"
> by the blind lake that has no boats, nowhere
> but my words, oli-la-la, they fear
> that you will not give me the answer from anywhere. (*my translation*)

The third stanza clarifies that Ana, the young woman the poetic persona, is just a memory now, and that the love story ended a long time ago, or long enough for him to have gotten over the loss. Instead, he is still in the phase of not accepting her loss, and of getting revolted at losing her. He is still within the process of grief work (Worden, 2015):

> The cold alders and hazel trees around me laughed at me
> seeing that you stay with me even today, Ana, like a tower
> in the enjoyment of the sun and the moon
> at the golden hour and night time. (*my translation*)

The fourth stanza shows the poetic persona still longing for his lost love, and talking to her. As he cannot accept his loss, he comes as if to their dates, when they were together in the past:

> In your honor, I'm still here this evening
> with tears of a palatine light
> with the weeping dew in Bacciserai
> or stuck in the Latin lacrimaria (*my translation*)

The fifth stanza shows the anger of the poetic persona due to being left by himself by his loved one. He has behaved, throughout the poem as if he discarded the reality of them no longer being together and he went on waiting for her, as he remembers her:

> Where did you go, lying, where did they take you
> careless and stupid, short-sighted girl, your footsteps,
> the white wind has not brought you to me yet
> any news about where you paused on your way? (*my translation*)

The sixth, and last, stanza, shows the poetic persona trying to get to the stage to accept the loss of the young woman he loved, leaving the entire story that has otherwise ended, behind:

> But my soul, with great softening,
> told himself not to wear you as my bracelet anymore
> and then I'll forget your woman's kiss
> like a ring lost in another country

The acceptance of the loss will mean using less angry words, as suggested by the "softening" of the soul when leaving the episode of love behind.

The poem by Al. Andriţoiu only includes the autumn setting which we guess due to clues in the first stanza. However, its impact is strong enough for reader to carry on visualizing the image of a bad autumn day, when they feel as sad and as upset as the poetic persona at various losses. The loss may not even be clear; it can simply be a loss of optimism and happiness, as the sunlight is lost and the summer days when we spent most of our time outdoors. The mood and tone of the poem written by Mihu Dragomir is less angry and more contemplative. The mood in the poem by Al. Andriţoiu shows a more intense phase of sadness, due to the more violent moods and disappointment.

If we look at the poems by Al. Andriţoiu and Mihu Dragomir analysed in the present paper, we realize we can interpret them independently of the ideological context with which they have been associated during their lifetime as Romanian poets. They describe universal experiences in these two poems. These poems about love and our common reaction to autumn, due to various emotional associations, can be considered relatable and they can be interpreted through reader-response criticism. The reader response approach (Spiegel, 1998) relies on the emotional and reflective reaction of the readers once they are faced with these two poems. They may find them relatable easily, since lost love and reactions such as sadness, nostalgia, anger, accepting the loss, and, briefly, coming to terms with the loss are frequent, and common, experiences, during some time in our lives. The feelings when we deal with lost love can be similar with the feeling when autumn arrives, due to it being a season of change and of moving towards an end. Autumn is also associated with human lives moving towards the end. Autumn is a season of change, of losses, of ending certain stages, and it can find an echo in the human beings' moods. Seasons and moods can interact and underline one another, in this case, by similarity. We may speak of the way we have come to understand, based on the experience of the others, which has also been introduced in the arts, seasons such as autumn in a certain way. This is why we are able to read through the poem by Al. Andriţoiu and understand it is about autumn. We have the ability to rebuild the setting based on small clues. Even the state of mind of the poetic persona allows us to complete the picture.

Readers can resonate with experiences such as these ones expressed by poets whose image has been associated in the past with a nationalist, Communist ideology. We can always

get a new perspective on the image of certain poets. We do not need to rely on the opinions and perspectives of literary critics only, or, at least, at a certain time. We can, as readers, function of our background, based on personal experiences, feelings, and education, always interpret poems from a different perspective. This is because readers can interpret poems based on their intuition and empathy with a certain experience described there. We sometimes just seek to resonate with the experiences described in poems, and we leave it to poets to put our experiences into the right words, as well as arrange them in an aesthetically pleasing way, through figurative language.

BIBLIOGRAPHY

Andriţoiu, Al. (1968). Versuri. *(Editţe îngrijită de I. Negoiţescu)*. Editura Tineretului, Bucureşti.

Catrina, A. (2013). Contribuţia lui Mihu Dragomir la dezvoltarea liricii realist-socialiste. *Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie*, *22*(1), 139-147.

Davison, S. R. (1993). *"My Life is in the Falling Leaf": Ambivalence in the Seasonal Imagery and Life of Christina Rossetti* (Doctoral dissertation).

Dragomir, M. (1963). *Poezii.(Editţe îngrijită de Perpessicius)*. Editura Tineretului, Bucureşti.

Jamison, K. R. (1996). *Touched with fire: Manic-depressive illness and the artistic temperament*. Simon and Schuster.

Moza, M. C. (2022). A Typical Proletcultist: the Poet Alexandru Andriţoiu and the Dilemmas of the Writer in a Totalitarian Regime. *Journal of Romanian Literary Studies*, (30), 620-626.

Novick, J., & Kelly, K. (1970). Projection and externalization. *The psychoanalytic study of the child*, *25*(1), 69-95.

Spiegel, D. L. (1998). Reader response approaches and the growth of readers. *Language Arts*, *76*(1), 41-48.

Worden, J. W. (2015). Theoretical perspectives on loss and grief. *Death, dying, and bereavement: Contemporary perspectives, institutions, and practices*, 91-103.

Zauderer, C., & Ganzer, C. A. (2015). Seasonal affective disorder: an overview. *Mental Health Practice*, *18*(9).

THE LAST NIGHT OF LOVE, THE FIRST NIGHT OF WAR- A SUBJECTIVE NOVEL

Ancuța Ionescu
Senior Lecturer, PhD, National University of Science and Technology Politehnica, Bucharest, University Center of Pitești

Abstract: The Last Night of Love, the First Night of War, published in 1930 by Camil Petrescu, captures the drama of the lucid intellectual, thirsty for the absolute feeling of love, dominated by uncertainties, who is saved by the realization of a stronger drama, that of the tragedy of an absurd war, seen as an impending death. It is an epic prose writing, with a complex, extensive action, unfolding on multiple planes, with numerous characters and a complicated plot. This modern novel of a subjective type stands out for the uniqueness of the narrative perspective, the subjective and present tense, the stream of consciousness, affective memory, first-person narration, the lucidity of self-analysis, anti-heroism, as well as authenticity defined as the identification of the act of creation with the reality of life, as an unperverted experience, with feverish emotion. It has a broad narrative structure, organized on multiple parallel or intersecting planes, presenting a large number of characters, with different weights in the epic structure (main, secondary, episodic characters). Camil Petrescu draws inspiration from urban environments and creates an intellectual hero who is lucid, analytical and introspective. The novel is written in the form of a confession by the main character, Ștefan Gheorghidiu. From the first sentences, it is observed that the writer opted for the subjective perspective of the narrator-character, common in modern novels. The narrator is equal to the character, and his vision is together with, a vision with internal focus assuming the involvement of the narrator in events. The discourse unfolds in the first person, the point of view is subjective and unique, so the reader knows the other characters only to the extent that they are reconstructed and outlined by the narrator-character.

Keywords: intellectual, creation, love, war, sincerity.

One of the rare analytical minds of the country (Eugen Ionescu), Camil Petrescu devoted almost four decades of his life to literature. Poet, prose writer, playwright, essayist, the writer is among the few Romanian creators of literature who have attempted to base their work on a well-structured philosophical system, among the notions of which are the concepts of concreteness, essentiality, authenticity, all subsumed under that of substantiality. Camil Petrescu's literary work includes essays ***The False Treatise for the Use of Dramatic Authors in 1926, Theses and antitheses*** in 1936, ***The aesthetic modality of theater*** in 1937, verses ***Verses*** in 1923, ***Transcedentalia*** in 1931, plays, and novels.

In 1929, the magazine Omul Liber announced the appearance of some short stories and a war novel by Camil Petrescu titled ***The Novel of Captain Andreescu***, later changed to ***Love and War Protocol,*** and in its final version ,***The Last Night of Love, the First Night of War***.

The first part, as well as the verses from the ***The Cicle of Death*** in 1923, valorizes the combatant's journal of the author, the other experience, erotic, from the first part of the novel would be according to the writer's confession, pure fiction, a fabrication, since Camil Petrescu was not married and did not have a family at that time.(Manolescu, N., 1991, *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*,p.251)

Despite this testimony, we can assert with certainty that Ștefan Gheorghidiu is an alter ego of the writer, a sharp intellectual of rare lucidity who feels reality in its authenticity, in its essence. According to the idea that only what is psychologically experienced is authentic, that is, what our consciousness has directly registered, the second part transfigures the writer's

experience during the First World War, when he participated in 18 battles where he was wounded: it can be said that the second part of the book, which begins with the first night of war, is then constructed as a campaign manual of the author, borrowed with all details, to the hero (Camil Petrescu's preface to the novel's 1955 edition).

The novel, published in 1930, well-received by literary criticism, has a triple nature: as a war novel, it is part of the great universal and national literature generated by the first great world conflagration: ***Under Fire*** by H. Barbusse, ***Call of the Soil*** by A. Bertrand, ***Colonel Bramble's Silence*** by M.Genesis, ***All Quiet on the Western Front*** by E.M. Remarque, ***Forest of the Hanged*** by L.Rebreanu, ***The Dragon*** by H.P.Bengescu, ***Eclipse*** by Cezar Petrescu. Reflecting a conscience drama, the uncertainty in love drama of Ștefan Gheorghidiu, the book is equally a love novel, a novel of intellectual drama, according to the idea that literature naturally involves issues of consciousness. So you must have as a medium a society where issues of consciousness are possible (Camil Petrescu, *Why don't we have a novel*? 1927) This environment consists of fragments of urban life, where we can meet the lucid and passionate intellectual, always a potential hero of the novel.

However, from the very year of its publication, literary criticism noted the uniqueness of the book and the author's finesse as an analyst (Perpessicius). Therefore, the book is also a novel of psychological analysis, with Camil Petrescu being a trailblazer in this regard: Mr. Camil Petrescu stands in line with contemporary novelists who have shaken off the formula of naturalism and have moved on to analyzing cases of consciousness, inaugurating a new type of psychological novel, as Pompiliu Constantinescu put it. (Constantinescu, Pompiliu,*Scrieri Alese*, p.56)

It is an analytical novel in which the author works according to the technique of the Frenchman Marcel Proust, allowing involuntary memories to unfold on the pages of the book, interspersed with new and new occurrences with each new reading, which caused a real exasperation in the printing house, where the initial 220 pages became 300 and then 560 after the last correction. *Camil Petrescu's vision of the new novel is as comprehensive as possible, in the sense of its modernization through objectification, writing in the first person, in the present tense, and without intervening in what the flow of memory reveals. Authenticity is the essential feature of the work of our great novelist because he is the writer for whom life is a continuous mode of reflection and intense experience, with the very diversified experiences constantly analyzed by a fascinating consciousness, searching for absolute values*. (Grecu M., *Syntheses of interwar Romanian literature*, course material, 6th edition, revised and supplemented, SITECH Publishing House, Craiova, 2019, p.83).

The intellectual drama is a central element in Camil Petrescu's works, including in his famous novel ***The Last Night of Love, the First Night of War.*** Petrescu explores the psychological complexity of his characters, especially his protagonist, Ștefan Gheorghidiu, who is often perceived as an alter ego of the author.

Unfolding the story of the crystallization, evolution, and dissolution of Ștefan Gheorghidiu's love against the backdrop of the preparation and unfolding of the First World War in two parts, the novel is apparently non-unitary. However, the erotic drama in the first part and the campaign journal in the second part function dialectically (Mircea Zaciu). The unity of the novel is given by the fact that both parts have the same central character, being written in the first person. They also have as support the stylistic unity and a composition device that welds the two parts together. This is the first chapter at Piatra Craiului, in the mountains, which contains the pretext for remembering the love story carried to its climax, followed by the second part unfolding the events on the front as if they had happened before our eyes. Practically, the first chapter would have its place between the two parts, serving as a link, a connecting link. From this perspective, the parts are complementary: the second part resolves the moral crisis in the first part.

All these arguments in favor of the idea of unity are subsumed under the demand for absolute authenticity. For Camil Petrescu, everything that means original contact with life is authentic, everything that is exposed with maximum sincerity.

Man reveals the secrets of his soul with sincerity especially when faced with fundamental existential aspects: *more than in wine, in the face of death, and in love, man appears in his structural authenticity*. (Petrescu, C., 2012, *Ultima noapte de dragoste, întaia noapte de război*, p.21). The erotic adventure and the confrontation with death during the war therefore put the central character in the situation of revealing himself in his structural authenticity. Consequently, the writer structures his work on two interposed levels: on the one hand, subjectively, where the erotic drama unfolds, and on the other hand, objectively, where its background is captured: political life, the problem of inheritance, and the image of war. ***The Last Night of Love, the First Night of War*** is the novel of an intellectual drama, presenting the intellectual drama of Ștefan Gheorghidiu. Addressing issues of conscience, *art can only be knowledge* (Petrescu, C., 2012, *Ultima noapte de dragoste, întaia noapte de război*,p.34). Therefore, the novel contains a drama of consciousness, as much consciousness as passion, hence so much drama, a drama of knowledge surpassing the attitude of a jealous person: *no, I was not jealous for a second even though I suffered so much because of love*. Being a drama of consciousness, the conflict will consist of the confrontation between the spheres of pure consciousness, in the successive discovery of new horizons in the consciousness of the primordial characters, following acts of knowledge. As in William Shakespeare's ***Hamlet***, the drama of lucidity, the drama of the absolute in which Ștefan Gheorghidiu struggles between being and not being loved by Ela, he is forced to know out of an ever-increasing thirst for knowledge, desiring to discover the absolute in love, he is forced to create new postures in favor or against love: obviously, I wonder if I don't create this suffering myself.

One of Stefan's main struggles is between reason and passion. He is caught in a complicated relationship with Ela, a beautiful and mysterious woman, and this relationship tests his faith in his own reason and his control over his emotions. Despite his efforts to maintain a rational distance from Ela and to maintain his intellectual integrity, Stefan is gradually absorbed by passion and jealousy, leading him to question his beliefs and confront his own limits. In addition to the internal conflict related to his relationship with Ela, Stefan also faces ethical and moral dilemmas during his participation in the war. He witnesses the atrocities and injustices of war and questions the meaning and justification of human suffering. In these moments of crisis, Stefan confronts profound existential questions and challenges his own convictions and principles. In conclusion, the intellectual drama in Camil Petrescu's works is not limited to philosophical or ideological conflicts, but also explores the complexity of humanity in the face of a tumultuous and contradictory world. His characters are caught in a process of self-discovery and confrontation with their own limits and contradictions, thus offering readers a profound and captivating insight into human nature. Placed between parallel mirrors (a suggestive metaphor for the horizons of consciousness, a reply to the Hamletian monologue), Stefan Gheorghidiu shapes his postures in favor of overturned love, overturned by the uncertainty that he is loved by Ela, and the successive revelations continue in this direction like in a real battle. *For me, this love is an uninterrupted struggle in which I was forever vigilant with all senses on guard, ready to prevent any danger*. (Petrescu, C., 2012, *Ultima noapte de dragoste, întaia noapte de război*, p.87)

The erotic drama of Ștefan Gheorghidiu: a philosophy student, Ștefan Gheorghidiu is among those who have seen ideas. From them, he crafted a round, perfect ideal world. He married a fellow student out of love, and their love flourished for a while like wild nymphs among the lily stems in May. The most beautiful time in their marriage gave them the illusion that they lived a perfect love, that their love overlapped with his ideal world, made of

philosophical speculations. By virtue of this fact, he placed Ela on the pedestal of feminine perfection. Like Pygmalion, he made Ela into a steady and passionate Galatea in love, the embodiment of absolute love.

Chapter two, ***The Diagonals of a Testament***, brings essential mutations in their conjugal life, marking the moment when the drama of consciousness is triggered. From now on, their life together will reverberate inwardly in the consciousness of the central hero and will be consumed at great depths. The inheritance left by Uncle Tache Gheorghidiu could have meant for each of them a true social drama. Intervening in the dispute over the will, Ela causes her husband not only simple disappointment but also endless sadness. An advocate of the fight for ideas, Ștefan Gheorghidiu does not understand how Ela can no longer rise above these vulgar discussions. His dissatisfaction increases when he notices how passionately she approaches business matters, and at parties at Uncle Nae Gheorghidiu's house, he feels as if he is going mad watching the spectacle where Ela was the most precious bait in attracting businessmen.

Ștefan Gheorghidiu's soul is beset by suspicions and uncertainties, and he has a moment of respite in the chapter ***It's All Philosophy***, which opens with the image of a passionate love affair. After moments of intimacy, Ștefan Gheorghidiu is surprised as he searches in this princess-like body, eager for soul, the flower of thought and loyalty, seeking therefore a certainty in favor of love. But Ela launches into a life of luxury, has a different circle of friends, subjecting her husband to a painful treatment: *my life soon became a continuous torture*. (Petrescu, C., 2012, *op.cit.p.98)*, In the house of cousin Anișoara, Ela meets Mr. G, a vague lawyer, dancer, highly sought after by women. During her escapade from Odobești, at the invitation of this cousin, Ela flirts with this lawyer, putting her husband in embarrassing situations, causing him to feel sick. Ștefan Gheorghidiu discovers an obvious contradiction between the real woman and her ideal image.

Under the guise that fell perfectly on them, he discovers a vulgar, common woman: I discovered my wife with painful surprise. *Through painful irony, I now gradually discover, under a believed authentic Madonna, the original: a strange and vulgar landscape and head.*(Petrescu, C., 2012, *op.cit., p.142*) The character is on the verge of moral collapse, not because he suspects his wife, but because he has been mistaken in his ability to discern, because he saw perfection in her, the ideal woman. My inner collapse was all the heavier, as my soul axis had also broken, the trust in my power of distinction and choice, in the vigor and effectiveness of my intelligence. After a month spent in Constanța, the quarrels resumed because Ela refused to keep the child for both of them. Returning unexpectedly from Azuga, where he was stationed, Ștefan Gheorghidiu experienced a night of nightmare, waiting for Ela, who only came at dawn. His whole body had become a nucleus of pains. The whole balance was shaking in front of the chaos of thoughts. Confidence in his possibilities of knowledge shatters. The character feels estranged in his own skin, because I felt a huge disgust for myself as if I had lice, and any allusion to this suffering seemed to me an infamy.

The rupture of marital ties seems inevitable. Moved to Câmpulung, Ela will receive Ștefan's visit only on leave. The moment of intimacy gives the illusion of reconstituting the couple, an illusion soon shattered by the image of Mr. G also present there. The moral crisis reaches its climax. We seem to witness the conclusion of a process of self-development of the personality of the central hero who is with an empty soul and a white soul. Deprived of any moral support, Ștefan Gheorghidiu seems suspended, ready to collapse: *I was alone in the void hanging as if the ladder had fallen from under my feet*. (Petrescu, C., 2012, *op.cit., p.147)* The collapse means death, according to the principle announced as early as the first chapter: when it is truly a matter of great love, if one of the lovers tries the impossible, the result is the same. The other man or woman commits suicide but first can kill. War seems to

be a saving alternative. It tears Ștefan Gheorghidiu from the world that generated his erotic drama, leading him into a reality of rare cruelty.

The specter of death, which haunts him at every moment, creates a tension much stronger than the previous suffering, which it dulls until it completely annihilates it. *I am so caught up in the abundance of sights and sensations from outside that I have no time to feel my soul*. (Petrescu, C., 2012, *op.cit., p.187)* The experience of war, harsher than any erotic experience, shows the character how insignificant his individual drama was in the face of the drama of all humanity. Returning, following the meeting, to Bucharest, Ștefan Gheorghidiu, completely cured from an erotic point of view, will completely break with the past, carrying out the decision to separate from Ela to the end.

Drama of war. With a polemical spirit, Camil Petrescu achieves through his novel a true reply to an entire literature of war, condemning both those who insist on the horrors of war and those who idealize the battles: books that exaggerate massacres are just as much enemies of the truth as those that idealize the fights (*The Great Excitement in the World of War Prose*).

An authentic vision does not involve brave bayonet attacks on German tanks or fearless cries of hatred, but rather randomly given orders, long and exhausting marches, and, above all, the eternal perspective of death. By outlining such an image in the second part of the novel, Camil Petrescu even polemicizes with the first part where Romania's entry into the war is barely glimpsed. In fact, the contradiction arises from the perspective from which the problem of war is approached.

In the first part, the fortifications on the Prahova Valley are presented, not without irony, *as some ditches for water drainage that 10 Gypsy pigs with strong snouts would have dug in a single day, fortifications that the enemies would tread on without paying attention and would prick themselves on the stakes, either in the sole or in the back*. (Petrescu, C., 2012, *op.cit., p.180)* The fortified valley of Prahova was talked about with emphasis by the parliamentarians of the political parties and the press. Thus, the problem of war is seen from this angle. Therefore, in the Chamber, demagogic politicians seem to descend from Caragiale, claiming that, from the perspective of preparation, the Romanian army is ready to enter the war. It was of course about moral preparation and not about military equipment: *and I tell you, our army wants to win and will win. We will win because our soldiers will fight with the bayonet - and there is no cannon that can resist the Romanian bayonet, and when the bayonet breaks, with fists, with nails, with teeth.* (Petrescu, C., 2012, *op.cit., p.199)*

In response, the second part captures the war through the prism of the ordinary combatant. Camil Petrescu shifts the war from the stage of history to the stage of individual consciousness. The narrator's voice comes right from the turmoil of the battle, this perspective reminiscent of Stendhal's *The Charterhouse of Parma*. From here, the war appears as an immediate reality, presented spontaneously, uncalculated, lucid, cold. All these harsh realities are also followed in the way they are reflected in individual consciousness.

The analysis of the emotional states through which the combatants go, subjected to artillery bombardment, is masterful in the chapter ***The Earth of God Has Covered Us***, a title that reproduces the words of a soldier like a lament, like a litany, like an apocalyptic curse from the depths of depths it seems. Under the rain of shells, people stand under the sign of the fate of life and death, as Eric Maria Remarque would have said in his novel ***All Quiet on the Western Front***. They feel a crazy terror, their nerves are shattered, sometimes they show a strange indifference, like the sick in agony, without the power to resist: *We sink up to our necks in mud, but we cannot drown, no matter how great the terror and heads, for we would die suffocated.* (Petrescu, C., 2012, *op.cit., p.175)* All of these did not empty the man of humanity, the feeling of camaraderie being impressive. On a cold September night,

Sublieutenant Gheorghidiu, penetrated by the icy claw of the cold, is saved by two men who lie on top of him warm as two heavy pillows.

It is a feeling of solidarity, of brotherhood among men through the suffering of war. Gheorghidiu and Orisan, appearances even from the first chapter of the novel, meet again wounded in a hospital, and their reunion is pathetic: between us, a friendship like life and like death. Then, both visit Nicolae Zamfir, a mutilated soldier with whom they fought fierce battles, who still had the strength to smile at them. War has given Ștefan Gheorghidiu the chance to know people in their structural authenticity, it made him see historical problems with different eyes. Enormous sacrifices of people in order to achieve a certain goal are useless and even ridiculous. War has changed Ștefan Gheorghidiu in depth, made him see differently what he knew, but in a way: the drama of war, thinks Ștefan Gheorghidiu, is not only the continuous threat of death, the slaughter, and famine, but this permanent spiritual verification, this conflict of your self, which knows differently what it knows in a certain way. Now, the erotic drama, seen with different eyes, passes into the world of petty concerns and the dissolution of the marriage is inevitable.

Camil Petrescu's novel is, essentially, a profound analysis of human psychology in the face of conflict and tragedy. By portraying the main character's complex personality and his evolution throughout the novel, the author emphasizes the fragility and strength of humanity in the face of events that test human limits. Furthermore, ***The Last Night of Love, the First Night of War*** offers a deep insight into the moral and existential aspects of life, inviting the reader to reflect on their own nature and choices in the face of adversity.(Micu, D., *Istoria literaturii române (De la creaţia populară la postmodernism, p.141)*

Therefore, the novel remains one of the most important works of Romanian literature, continuing to inspire and challenge readers with its complex questions about love, war, and humanity.

BIBLIOGRAPHY

Petrescu, C., 2012, *Ultima noapte de dragoste, întaia noapte de război*, Ed. Agora

Călinescu, G., 2003, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Semne.

Constantinescu, P.,1957, *Scrieri Alese*, E.S.P.L.A.

Crohmălniceanu, Ovid S., 1972-1975, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I- III, Bucureşti, Editura Minerva.

Coordonator Dim. Păcurariu, 1979, *Dicţionar de literatura română. Scriitori, reviste, curente*. București, Editura Univers.

Drăgan, M., (1987), *Clasici și moderni*, București, Editura Cartea Românească.

Grecu M., *Syntheses of interwar Romanian literature, course material, 6th edition, revised and supplemented,* SITECH Publishing House, Craiova, 2019, p.83

Micu, D., *Istoria literaturii române (De la creaţia populară la postmodernism),* Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2000.

Manolescu, N., 1991, *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, vol. I-III, Bucureşti, Editura Minerva

Manolescu, N., 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti, Editura Paralela 45.

LITERATURE AND GLOBALIZATION: RETHINKING DIFFERENCE, NARRATIVE AND TRANSCULTURALITY

Ileana Botescu Sireţeanu
Lecturer, PhD, ,,Transilvania" University of Braşov

Abstract: Situated at the crossroads of literary studies and cultural studies, this article attempts at investigating the complex relationship between literature, both as text and as a medium of culture, and globalization as a cultural phenomenon that has been reorganizing meaning and identities in the past century. Departing from various definitions of globalization, this study seeks to explore the ways in which contemporary literature has adapted to the realities of the globalized world. In this respect, several contemporary authors and their works are discussed in an effort to illustrate how globalization has reshaped concepts like those of difference, narrative or transculturality, as well as determined the emergence of new literary forms, themes and modes of expression. Additionally, this study coextensively discusses how literary studies have or have not adapted to the realities of globalization, arguing in favour of a reconsideration of the approach to the literary text.

Keywords: identity, difference, globalization, transculturality, contemporary literature.

Introduction

The relationship between literature and globalization is, without a doubt, a complex area of investigation, as it encompasses aspects related to the production, the distribution and the reception of the literary text, as well as a more diffuse dimension related to the cultural spectrum, which requires a reconfiguration of how literary studies ought to be approached in the contemporary world. A traditional, text-based approach of the literary work is, I believe, no longer in alignment with the globalized culture of social media, readership and authorship. Instead, an integrative outlook that would place the literary text within the wider and more comprehensive framework of globalized culture would help enhance the understanding as well as the relevance of literature.

In his 2016 book on *Literature and Globalization*, Ranjan Ghosh enters a productive and fascinationg dialogue with the American literary critic J. Hillis Miller, in an attempt to argue in favour of a transcultural, transnational and transdisciplinary theory of literature that would bridge the gap between various cultures, readers and authors. Arguing in favour of a method that he calls *infusion*, defined as "a philosophy of seeing, a hermeneutic desire, that diffracts to interact" (Ghosh 4), Ghosh combats Miller's more traditionalist approach that privileges a text-based analysis of the literary work, resulting in a specific methodology that would allow the text to establish its own connections, produce its own meanings. To Miller, each literary text is unique because each literary text reinscribes difference in its hypostasis of productive diversity, opening infinite possibilities of interpretation and reception. Tributary to the Yale school of criticism, Miller supports a solid, detached, scientific, rationalistic view of literature which he himself acknowledges to emanate from his Western scholarly background. At the other end, Ghosh's take is almost mystical, insisting on an understanding of literature which, in his case, is derived from the Sanskrit word *sahitya*, a "mystery and a meaning, a substance and a secret" (Ghosh 29). These two seemingly divergent, colliding, yet surprisingly consonant views on literature efficiently summarize, I believe, the complex relationship between literature and globalization.

Discussing the relevance of literature to the contemporary world, Miller concludes that the effects of globalization on literature and vice versa have long come to exceed the

boundaries of the printed text and have pervaded the digital, virtual world, adjusting its functions and forms (Miller in Ghosh 64). It is precisely here that the present study situates its concerns, at the crossroads between the cultural phenomenon of globalization, seen as the increasing interdependence of the contemporary world through trade, technology and traveling, and literature, as the totality of forms and means of expression that mankind has imagined over time.

Globalization, Narrative and Difference

Typically defined as the era of a decline in sovereignty of nation states brought about by the rise of media technology, global trading and new spheres of power and influence, globalization has in fact started long ago and was originally rooted in mankind's eagerness to explore, exploit, conquer and discover new territories and new tools. Looking back at the history of mankind, it is easy to observe that globalization occurred in various stages and at various speeds, many times being synonymous with the expanse of ancient empires and with the invention of new technologies. However, in the modern world, the speed at which globalization-related phenomena are unfolding is unprecedented. Airbourne traveling, the Internet and global trade have significantly intensified the spread of information and the sharing of values, beliefs, lifestyles and modes of expression. The world has thus become a global village, as McLuhan predicted in the 1960s.

Coextensively, literature, as mankind's long-established narrative project, has had to adapt and reform, resulting in what O'Brien and Szeman call *the globalization of fiction/the fiction of globalization* (O'Brien, Szeman 1). Wondering whether it makes sense to even speak about the literature of globalization, the authors conclude that there is no simple, straightforward answer to this question. This, of course, comes as the consequence of the complexity of the relationship between the two, which cannot be forced into an effortless solution. O'Brien and Szeman trace back a possible coinage of the phrase to Marx and Engel's acknowledgement of a *world literature "*produced out of the constant revolutionizing of bourgeois production" (O'Brien, Szeman 1). This observation points to what seems at least at first a paradoxical situation. The very idea of a world literature seems to have emanated first from the elites, which implies that the transcultural, transnational, borderless communication of meaning and values might have been generated by class difference. In other words, it seems that the current global synchronicity in literature might actually be rooted in difference as hierarchization of knowledge.

On a closer look, however, the paradox dissolves as the evolution of the concept of world literature accompanies in fact the reconceptualization of difference itself, from the semantic spectrum of binary opposition, classification and discrimination to that of diversity, plurality and possibility. The credits for this reconfiguration of the concept of difference are primarily to be given to Jacques Derrida's playful *differance* and to Gilles Deleuze's positive reinterpretation of difference in *Difference and Repetition.*

How is the concept of difference relevant to our discussion of globalization and literature? And what is its contribution to the literature of globalization? The answer to these questions should be nuanced and multilayered. To begin with, difference is at the core of identity formation. As an ongoing process of negotiating boundaries and defining the self, identity stands at the centre of both globalization and literature. Literature in general and contemporary literature in particular is mostly about identities in the making, about discovering new means of expressing volatile selves, about individual identity being under siege, about selves finding their voices. Globalization, on the other hand, seems to thrive on levelling differences, on mediating cultural variations and on bringing them to a common denominator. Mostly regarded as a positive force, globalization has its drawbacks. By disseminating meaning and values that usually emanate from a certain pole of power, the process of globalization often puts local cultures in crisis. Also, it is often accused of

enhancing inequalities, eroding so-called marginal/local cultures, encouraging stereotyping and oversimplifying issues of cultural identity.

In *Thinking Literature Across Continents,* Ranjan Ghosh and J. Hillis Miller dwell on their own cultural and ideological differences to explain how, over the past century, literature has gradually adjusted to a globalized world and has undertaken the mission of voicing different identities while bridging the transcultural and transnational gaps (Ghosh 111). Both the form and content of literature have been reshaped in order to accommodate these new realities, so much so that we can now speak of literary forms and means of expression that have emerged as a direct consequence of globalization. While Ghosh cautiously approaches the global/local binom, coining the term *interactive transculturality* (Ghosh 113) to describe the immanent nature of the literary text that goes beyond binary oppositions, Miller is far more practical. He argues in favour of a contextualized, distinct, circumstantial decoding of the literary text that should rely on its cultural specificity as the only way to uncover its full meaning, challenging thus the idea of "world literature in the name of the irreducible idiosyncrasy and specificity of each literary work" (Miller in Ghosh 152). Of course, this does not mean that we cannot speak of a literature of globalization. Rather, we should be wary of discussing the globalization of literature.

Many times associated with the ideological propensities of post-colonialism, the globalization of literature has often been used to describe the discursive practices of the post-imperialist world. Rooted in Edward Said's *Orientalism,* which argued that economic colonialism generated a culture of imperialism and alongside a specific narrative that hyperbolized difference as a means of justifying exploitation and subjugation, such a view argues that the culture of globalization is in fact a continuation of the culture of colonization (Connell 78). However, as Connell rightfully contends, an effective literary theory of globalization would imply a more nuanced and adjectival view of culture (Connell 2), rather than looking at culture as a monolithic structure. This would eventually imply that globalization could be also described as a textual characteristic (Connell 79). Thus, themes, modes of narration, specific tropes signifying the phenomenon of globalization can be identified, which allows for a productive analysis of these narratives, rather than just looking at them as mere objects subject to the process of globalization. It is precisely in this way that a literary theory of globalization can emerge as possible and meaningful.

Narratives of Difference and Identity

The number of contemporary texts that can make the subject of such an endeavour considerably exceeds the limitation of the present study. So does the number of authors whose unique voices have emerged from negotiating the boundaries of cultural differences within a continuous play of absence and presence, of central and marginal, of global and local. At first sight, all of these voices thrive on the use of English as the unifying signifying instrument that allows them to unfold their narratives in a way that would be globally relevant. Apparently, the use of English is the most visible enactment of globalization and the obvious argument that the supporters of its benefits would bring into discussion. However, on a closer look, readers with English literacy will immediately notice that any of these narratives poses serious problems in terms of language accuracy and standardization. More specifically, these narratives are written in English, but they also bring to the fore local or individual varieties of the language, as well as many other dialects, languages and idioms that standard readers of English will find impossible to decipher without context (sometimes not even with context). Language becomes therefore the first noticeable container of difference in its hypostasis of diversity, as it is here that most of these narratives inscribe their cultural specificities.

On a metatextual level, the globalization of these texts has in fact been directly linked to the privilege they have been given by literary scholars in the Westerns academia, precisely

because they were written in English. This has led to the internationalization of English-written texts as the primary focus of global literary studies, which has rendered the very idea of national literatures obsolete and outdated. Such an approach, despite its obvious appeal and flamboyant cosmopolitanism, misses out on the fact that these narratives thrive on cultural difference and on a very particular manner of inscribing this difference at the level of text. Dealing with this corpus of texts as a homogenous enactment of globalization would be not only incorrect but also dishonest to these unique voices that have strived to tell their stories in amazingly innovative and creative ways.

Simply calling a writer like Salman Rushdie a global author, without bringing to the fore the incredibly complex network of cultural references that he spins and whose purpose is precisely to inscribe cultural differences at every level of the text would be overgeneralizing and simplistic. At the same time, analysing his work outside the postcolonial, diasporic framework would also be inaccurate and incomplete. Rushdie is perhaps the most illustrious example for a whole class of authors who have emerged from former British colonies in Africa, Asia or the Caribbean and who are often wrongfully referred to as British authors simply because they write in English. On another note, the fact that Rushdie got an education in England, that he was then self-exiled in the UK as a consequence of creatively fictionalizing his own cultural background and that he now lives in the US have all greatly contributed to his global visibility and relevance.

If we understand globalization in Connell's terms as "a growing interconnectedness but also a diminishing variance of experience at the global level" (Connell 84), Rushdie's fiction could not seem less global. At the centre of Rushdie's fiction stands, without a doubt, the experience of exile in all its forms, from illegitimacy which is recurrent in many of his novels to disability and exile *pe se*. In my reading, the novel that best encapsulates all of Rushdie's concerns as well as all the nuances of his artful storytelling is not *The Satanic Verses*, which has propelled him as worldwide famous and infamous due to the notorious *fatwa* that has sadly overshadowed his entire life to this day. It is rather the 1981 *Midnight's Children*, a novel published seven years before, which tells the story of the birth of a new India, the postcolonial one. Rushdie's ludic genius weaves the narrative of Saleem Sinai and the 1001 children born at midnight on August 15th 1947, the day India got independent from the British empire. The allusion to the Arabian Nights is thin and accordingly, Rushdie decides to give none of the narratives he embeds in Saleem's story central position, avoiding thus an authoritative stance and subverting any imperialistic undertones.

Often referred to in more conventional postcolonial terms, the novel both inscribes and subverts globalization. On the one hand it foregrounds the universality of human experience and human suffering, while formally flaunting a variant of magical realism, on the other it celebrates locality and cultural diversity by putting forward an endless universe of historical, religious and literary references that stupefy the reader while definitively enchanting him. Like a modern Scheherazade, Rushdie weaves a web of stories that endlessly postpone a resolution to the extent at which this becomes superfluous. Saleem's narrative is one about the volatile nature of identity, whether individual or collective, about illegitimacy and feeling at odds, about finding a place in a world that keeps changing. Just like the newborn India, Saleem tries to narrate his way into the world, to tell his story from where he is at, without letting the others define or claim him. Possessing supernatural powers, like all the other 1000 children born at midnight on that date, Saleem is also a case of mistaken identity, as he is substituted at birth by Shiva, the heir of a wealthy family.

Rushdie's achievements in this novel are outstanding. Through the narrative self-reflexive voice of Saleem Sinai, Rushdie tells the story of India, both before and after its independence, refusing to cast official history in the central role by subverting its authority with multiple embedded narratives that challenge the authenticity of historical factuality. To

Rushdie, history and fiction are similar in that they are man-made. Saleem Sinai's narrative plunges into the remote past of his ancestors, recounting of ancient Hindu and Muslim tradition, but also holding on to his present. It bridges personal history to India's history, which of course raises legitimate questions as to his credibility but also as to memory's and history's ability to accurately recount the past. Fiction remains to Rushdie the only trustworthy form of making sense of the world and of experience. Although Western scholars have tried more than often to constrain his fiction into conventional categories emanating from the Western academia like magical realism or speculative fiction, Rushdie's fiction seems to elude such global labels simply because his style is unique. His phrase is luxurious, almost impossible to follow if one decides to check the multiple references and footnotes, his humour is sharp but playful, his narrative is almost like a walk in the jungle. I would say that Rushdie both affirms and subverts globalization in a witty game-like fashion, with no malice or bitterness. The universality of human experience is narrated in a unique voice that bears the echoes of a rich multi-ethnic, multicultural background. These aspects would pretty much cover all five directions identified by Suman Gupta in his insightful study of the relationship between globalization as a nuanced process and literature as text, field of study, product and process (Gupta 65).

Looking back at British imperialism but steered towards American neo-colonialism, Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* is another text which is, I believe, defining for how complex the matter of globalization in literature is. Published in 2013, Adichie's novel anticipates from the very title the ambivalence and complexity of what being trapped in between cultures feels like. Americanah, Adichie explains, is the derogatory word used in Nigeria for people who have decided to search for a better life following the American Dream and who, upon coming back to their homeland, start acting differently, in a somewhat affected manner, speaking with an American accent, constantly referring to their life in the US, refusing to enjoy Nigerian culture in all of its aspects. This word captures a complicated reality: on the one hand it holds Nigerians' grudge against those who made it outside of their condition, seemingly abandoning their local culture and heritage to fit into a globalized society that thrives on cultural difference, on the other hand it contains the expats' guilt complex which they disguise as a superiority complex from their new stance of global citizens. *Americanah* calls globalization by its true name, both celebrating its advances and exposing its pitfalls.

Written from an insider's point of view, as Adichie herself was in a similar position when she left Nigeria at 19 to study at Princeton, this text offers a very down to earth illustration of how globalization works its ways within individual and cultural identities. Ifemelu and Obinze, the protagonists of the novel, are viewed as transnational subjects, as both cross the borders of their homeland and their culture to seek a better life elsewhere. Ifemelu goes to the US to study, while her boyfriend, Obinze, settels in the UK to work. Their relationship becomes a symptom of how cultural difference works its way into individual identity and how volatile and fluid a process identity really is. Adichie challenges thus traditional, essentialist views of culture, nationality, identity and locality as she refuses to represent them as stable. Ifemelu's cultural and individual identity is constantly shifting, accommodating new experiences and interactions, adapting, mutating, trying to eventually survive as a self.

Adichie's novel, unlike Rushdie's, is not playful or funny. On the contrary, the issue of race and gender in different cultural contexts is bluntly approached, making it uncomfortable for both protagonists and readers to digest all the nuances. At the level of the text, Adichie chooses to use the power of language to get her points across. Although English remains the principal means of communication, which of course ensures the text's much needed global impact and reception, Adichie uses pidgin English as well as Igbo, which she refuses to

translate or even provide a glossary for, in order to formally parallel the struggles of her protagonists to adapt to a different culture. Thus, readers are exposed to language in a very subversive manner, one which insists on locality and specificity while working within the global framework of standard English. Not very many people are aware that English is the official language in Nigeria, together with a number of local dialects that natives prefer. English is, of course, the inheritance of the colonial period and probably a painful reminder of that. Pidgin English is instead the locals' way to assert their difference from the imperialist impositions (language included) and as their lingua franca, a manner of inserting their subversive critique of imperialism altogether. *Americanah* showcases Igbo as a narrative strategy to mark instances of migrant self-identification in the context of global culture. Adichie's protagonists often switch between several linguistic codes in order to underline their identity challenges in a multicultural environment and as immigrants. Polyphony is at the core of the novel, but not primarily as dialogism between cultures, if not as the protagonists' conscious effort to negotiate their identities and alterity through language. Many passages of Adichie's novel remain untranslated/untranslatable, which is the author's/narrator's trenchant take on globalization and migrant experience. Ifemelu's voice is authentic, ex-centric, plural and unique. Adichie uses her narrative to legitimize difference as diversity in a globalized world that privileges standard uses of language and discourse, flaunting the protagonist's heteroglossia as an affirmation of her ex-centric identity. Through her use of multiple linguistic codes and her seamless joggling with them, Ifemelu is not only asserting her Nigerian identity, but she is also positioning herself as a problematic cultural hybrid, one that subversively threatens the hegemony of any central culture. Thus, she narratively voices Adichie's own take on globalization:

> I come from a generation of Nigerians who constantly negotiate two languages and sometimes three, if you include Pidgin. For the Igbo in particular, ours is the Engli-Igbo generation and so to somehow claim that Igbo alone can capture our experience is to limit it. Globalization has affected us in profound ways. I'd like to say something about English as well, which is simply that English is mine. Sometimes we talk about English in Africa as if Africans have no agency, as if there is not a distinct form of English spoken in Anglophone African countries. I was educated in it; I spoke it at the same time as I spoke Igbo. My English-speaking is rooted in a Nigerian experience and not in a British or American or Australian one. I have taken ownership of English. (Ada Uzoamaka Azodo 2008: 2)

Just like Adichie, Ifemelu, her protagonist, leaves her homeland not as an immigrant driven away by adverse conditions, but rather by a desire to succeed as an individual on multiple levels. In the process, they both refuse to define themselves as products of acculturation, striving to remain relevant and authentic as non-American Blacks. Ifemelu's blog, *Raceteenth or Various Observations About American Blacks by a Non-American Black*, fictionally challenges politically correct language as well as the black-white conventional dichotomy and explores the fluid boundaries of concepts like race, identity or migration in the contemporary world. In the end, Ifemelu, just like Adichie, resists defining herself as an *Americanah*, as they both refuse to ground their identities on their American experience, but rather strive to incorporate it as part of their cultural hybridity, language included.

The third text that I intend to bring to discussion in order to illustrate the complex relationship between literature and globalization is Jhumpa Lahiri's 2003 *The Namesake*, a novel that, from its very title, announces its intentions: exploring the deep implications of transculturality from a transgenerational perspective. Focusing on the becoming of the Gangulis, a Bengali young family moving to the USA in the 1960s, the novel follows their experiences and chronicles their challenges as they strive to adapt to a fundamentally different culture, while trying to preserve their locality and infuse it to their only son, Nikhil

"Gogol" Ganguli. Lahiri's narrative opens as young, inexperienced, anxious Ashima goes into labour and gives birth to her son, while at the same time recounting, through her own perspective, the efforts she consciously makes in order to adapt to a culture she does not understand or embrace. Frowning at apparently unsignificant details like not being able to find the right spices for her homecooked meals to experiencing major events like giving birth in an American hospital, stripped of her traditional clothes as well as of her identity by an army of health workers for whom *she* does not matter but rather the condition she is in, Ashima perfectly reflects transculturality as a state of being trapped in a permanent state of in-betweenness, a limbo of indefinite identity:

> But nothing feels normal to Ashima. For the past eighteen months, ever since she's arrived in Cambridge, nothing has felt normal at all. It's not so much the pain, which she knows, somehow, she will survive. It's the consequence: motherhood in a foreign land. For it was one thing to be pregnant, to suffer the queasy mornings in bed, the sleepless nights, the dull throbbing in her back, the countless visits to the bathroom. Throughout the experience, in spite of her growing discomfort, she'd been astonished by her body's ability to make life, exactly as her mother and grandmother and all her great-grandmothers had done. That it was happening so far from home, unmonitored and unobserved by those she loved, had made it more miraculous still. But she is terrified to raise a child in a country where she is related to no one, where she knows so little, where life seems so tentative and spare. (Lahiri 10)

Thirty-two years pass between this opening scene and the concluding chapter of the novel, that Lahiri chooses to write using Ashima's perspective as well. In between, a life unfolds, a son is born, a husband dies and a new self emerges and gains weight. Ashima's in-betweenness materializes in her son's tangible indecisiveness that he needs to resolve in order to move forward with his life and exit the paradigm of his parents' cultural conditionings. As Ashima gradually discovers a new, independent self that prompts her to continue her studies, pursue her dreams and dissociate herself from the traditional Bengali narrative of the supporting wife and mother, Nikhil/Gogol undertakes his journey from childhood to adulthood, from the rule of his father and the namesake he has given him at birth to his official name that he opts for in college. As Gogol is a reminder of Ashoke's literary preferences-his favourite writer was Nikolai Gogol- as well as of a near-death experience that he had in a train crash, Nikhil is an affirmation of his mature self, of his conscious choice to adapt to the global culture he has become part of, without abandoning his Bengali origins.

Significantly, Gogol/Nikhil's transition is paralleled by different ways of engaging in romantic relationships. Each of the women he becomes involved with represents a different facet of the protagonist's developing identity and the way in which, at various stages in his life, he chooses to position himself towards his culture as well as the American, global culture. Thus, his first relationship to Ruth contains Nikhil's eagerness to adapt, as Ruth stands for the bare, all-American unapologetic lifestyle. Maxine, his second girlfriend that he has while living in New York is the epitome of glamour and refinement, a woman whose self-assuredness often embarrasses not only Nikhil, but his parents too. Maxine is a citizen of the world for whom no difference can come as a shock. As Nikhil compares her to his family, he realizes that they are in fact exponents of two very different and dissonant realities and that his relationship to Maxine is actually just a form of personal resistance to his own family values:

> They would have felt lonely in this setting, remarking that they were the only Indians. They would not want to go hiking, as he and Maxine and Gerald and Lydia do almost every day, up the rocky mountain trails, to watch the sun set over the valley. They would not care to cook with the fresh basil that grows rampant in Gerald's garden or to spend a whole day boiling blueberries for jam. His mother would not put

on a bathing suit or swim. He feels no nostalgia for the vacations he's spent with his family, and he realizes now that they were never really true vacations at all. Instead they were overwhelming, disorienting expeditions, either going to Calcutta, or sightseeing in places they did not belong to and intended never to see again. Some summers there had been road trips with one or two Bengali families, in rented vans, going to Toronto or Atlanta or Chicago, places where they had other Bengali friends. (Lahiri 132).

Finally, Nikhil's engagement and marriage to Moushumi represents a return as well as a definitive departure from Bengali tradition, from the restrictions of his father's strict upbringing, from a culture that he barely remembers but he feels indebted to. The ambivalence of this relationship to his original culture is best described in Moushumi's own embarrassment towards her inability to properly represent her culture, while having mixed feelings about it:

> Moushumi can't resort to such trickery, can't write in Bengali. She barely remembers how to write her own name, something her grandmother had once taught her. Finally, she writes it on the D page, but she doesn't include his name beside it. Just the numbers, disembodied, don't feel like a betrayal. They could be anybody's. (Lahiri 220)

In his becoming, Gogol/Nikhil transitions thus from the natural need of dissociating from one's parents and distancing himself from his original culture which, to him, is mostly enforced by the father figure, to a mature realization of the fact that the coexistence of both the Bengali and the American culture is unavoidable as well as the only healthy way of being in the world as a transcultural subject. This realization allows Nikhil a deeper understanding of the fact that cultural hybridity has to reconcile differences in a manner that would both appease and enhance them to the benefit of individual identity. The individual can prosper only by navigating these differences in a way that would allow them to coexist.

Lahiri's novel explores both thematically and narratively the complex issues of cultural hybridity and the amalgamation of individual as well as collective identities. Her characters fictionalize the internal struggles that transcultural subjects undergo in their individuation process in fundamentally different ways. Lahiri chooses to explore how the members of the same family, the mother, the father and the son, experience different paths towards adapting to a global environment. While the father, Ashoke, chooses to enact the traditional father figure and his Bengali legacy, despite his social rise to a respected member of the American academic community that he actually never really succeeds to fit in, the mother, Ashima, and her son, Nikhil, choose to survive by adapting. Ashoke's sudden death may symbolically be read one's inability or unwillingness to change.

Lahiri's *Namesake* fictionalizes how ancient transgenerational cultural legacy morphs at the encounter with a globalized culture such as the American one. The very practice of giving pet names that is described as a Bengali tradition holds within the premises for negotiating amongst identities:

> … a practice of Bengali nomenclature grants, to every single person, two names. In Bengali the word for pet name is daknam, meaning, literally, the name by which one is called, by friends, family, and other intimates, at home and in other private, unguarded moments. Pet names are a persistent remnant of childhood, a reminder that life is not always so serious, so formal, so complicated. They are a reminder, too, that one is not all things to all people. They all have pet names. Ashima's pet name is Monu, Ashoke's is Mithu, and even as adults, these are the names by which they are known in their respective families, the names by which they are adored and scolded and missed and loved. Every pet name is paired with a good name, a bhalonam, for identification in the outside world. Consequently, good names

appear on envelopes, on diplomas, in telephone directories, and in all other public places. (Lahiri 27)

The private and the public are clearly delineated by this ancient practice that also clearly divides past from future becoming. Childhood remains a golden age of remembrance, intimacy, tradition and a fossilized self entirely tributary to cultural legacy, while the future becomes a territory of infinite possibilities where the good name is bound to eventually hold an identity not yet shaped. Thus, Lahiri's *Namesake* problematizes the challenges that traditional cultures have to face at their junction with globalization and its syntax, but more than that, the complex realities that individuals have to work out in order to reach the best version of themselves while maintaining an authentic identity. Lahiri's protagonists opt for various solutions to the same situation, illustrating thus the very personal character of identity construction. Adapting, in Nikhil's case, is by no means synonymous to abandoning his original culture and fully embracing the American one. It is rather a fine merging of both into his being in the world and understanding the world, as the end of the novel shows us.

Conclusions

In opening his Introduction to the 2016 book, *Thinking Literature across Continents*, Ranjan Ghosh quotes the illustrious Indian poet Rabindranath Tagore, providing thus the frame of mind that he intends to position his discussion of literature and globalization in:

> I love India, but my India is an idea and not a geographical expression. Therefore, I am not a patriot—I shall forever seek my compatriots all over the world. (Tagore in Ghosh 1)

His understanding of the world as infinite and of literature as being an expression of this infinity that should be approached in a transcultural, transnational and transdisciplinary manner is, without a doubt, utopian. Of course, the project of a literature of globalization understood as a bridge between cultures that would close historically dividing gaps is tantalizing but, I am afraid, impossible for the simple reason that this would require a systematic reconfiguration of concepts such as difference or transculturality, but would also ask for a fundamental restructuration of literary studies. On the other hand, J. Hillis Miller's plea for a method that would depart from the text and proceed towards a method is equally problematic in the context of a globalized world, where literature can no longer be circumscribed to well-defined categories, be they national or not.

The three examples provided by this study have tried to emphasize the complexities that arise in attempting to efficiently describe the relationship between literature and globalization. Whereas it is obvious that many contemporary writers of multicultural extract choose to thematize globalization in their works, relying on English as a global instrument of communication, it is also true that there are differences that cannot and should not be overcome in the process of trying to adapt to the global realities. Writers like Rushdie, Abdulrazak Gurnah, Adichie, J.M. Coetzee, Khaled Hosseini, while making use of the central stance of English and the consecrated novel form, insist on celebrating locality and heterogeneous identities in unapologetic ex-centric narratives. In Ghosh's idealistic terms, this would qualify as "inter-active transculturality" (Ghosh 113), an approach to the literary text that is bound to generate creativity and productive horizons. In Miller's more realistic view, these texts face the challenges of translation, representation and defining literature itself (Miller in Ghosh 152).

It has become clear by now that the issue of literature and globalization is far from being settled satisfyingly. In fact, the present study has investigated various instances of this relationship in order to endorse the necessity of reconsidering the way in which literature is taught these days. Instead of focusing on differences as excluding and insurmountable, teaching contemporary literature should encourage a reinvention of classical theoretical models that would accurately accommodate the intense changes that have been occurring in

the world for decades now. Reading and thinking about literature should undoubtedly take into consideration these changes, as it becomes increasingly difficult to get students read in the first place. Reading and teaching literature are definitely mutually dependent, as Miller argues (Miller in Ghosh 205), therefore discussing literature and globalization should start from the text and move to context. In both cases, moving beyond a logic of either/or, beyond classical categories and hierarchies, provides the appropriate premises for approaching the complex matter of literature and globalization.

BIBLIOGRAPHY

Ada Uzoamaka Azodo. *Interview with Chimamanda Ngozi Adichie. Creative Writing and Literary Activism.* Women's Caucus of the African Literature Association, 2008. Northwest: Indiana University.

Adichie, Chimamanda Ngozi. *Americanah.* Fourth Estate, 2014.

Connell, Liam. *Global Narratives: Globalization and Literary Studies* in Critical Survey , 2004, Vol. 16, No. 2, Post-colonial Interdisciplinarity (2004), pp.78-95, Berghan Books. Online Edition at https://www.jstor.org/stable/41557273. April 19th 2024.

Ghosh, Ranjan; Miller, J. Hillis. *Thinking Literature Across Continents.* London and Durham: Duke University Press, 2016

Gupta, Suman. *Literature and Globalization.* Cambridge: Polity Press, 2009

Lahiri, Jhumpa. *The Namesake.* New York: First Mariner Book, 2004

O'Brien, Susie; Szeman, Imre. *Introduction: The Globalization of Fiction/the Fiction of Globalization* in The South Atlantic Quarterly, Duke University Press, Volume 100, Number 3, Summer 2001, pp. 603-626. Online edition at https://muse.jhu.edu/article/30725/summary. April 15th 2024.

Rushdie, Salman. *Midnight's Children.* Vintage Books, 1995.

MYTHICAL SOURCES IN THE POEM „PARADIS ÎN DESTRĂMARE", BY LUCIAN BLAGA

Iudit Călinescu
Lecturer, PhD, University of Szeged

Abstract: I start, in this research, from the idea that, in Lucian Blaga's work, an idea appears that will accompany his entire creation: certain archaic forms can be refreshed in the spirituality of any people, myths being, in fact, the basis of Blaga's lyrical creation. The poet invents mythical motifs at every step, modifying and amplifying them as needed, because myths are not treated by him dogmatically, religiously, but freely, as means of poetic expression. Blaga is not interested in the theory of myth, but the structure that preserves the mythical vision in it. His poetry is, therefore, an adaptation of mythical thinking to poetic images, a transformation of myth into a poem of myth. And, for the poet, all myths want to be, in a certain way, revelations of the mystery, that existential mystery that obsesses him throughout his entire creation. And the theme of the poem "Paradis în destrămare" is mythical, namely that of the disintegration of the paradisiacal state, being taken from the Old Testament, the chapter "Genesis". Working freely on the biblical motif, Blaga creates the image of a modern world, of sins, of a world in disintegration, from which the divine and the sacred are completely absent. In this poem, Blaga puts us in front of an ontological and epistemological rupture, mirrored by a gradual degradation of the sacred, by its transference into the realm of the profane.

Keywords: mythology, sacred, profane, paradise, angels

Sensibilitatea poetică a lui Lucian Blaga poate fi considerată de esență metafizică, poezia sa fiind mereu o căutare a unor noi sensuri și înțelesuri ascunse ale lumii, o lume născută din agonia Nimicului, construită nu doar din lumină, ci și din păcate, din doruri și patimi, după modelul antinomic al universului, în care coexistă lumina și nepătrunsul, Blaga construind un univers poetic în care eul liric este rupt între porniri antinomice, zbătându-se între dorința de trăire imanentă, telurică, și năzuința spre absolut, spre transcendent[1]. Lirica blagiană poartă în ea neliniștile metafizice ale cunoașterii, dar și setea arzătoare de a pătrunde profund în tainele lumii[2], iar, indiferent de tematica poeziilor sale, putem regăsi în fiecare dintre ele un substrat intelectual[3], filozofic, mitic, într-o permanentă căutare a unor răspunsuri legate de problemele existențiale.

În opera lui Lucian Blaga, apare o idee care va însoţi întreaga sa creaţie, și anume faptul că anumite forme arhaice se pot reîmprospăta în spiritualitatea oricărui popor, Lucian Blaga afirmând: „comori de mult îngropate în pământ vor fi scoase la lumină de popoare tinere [...] ele vor şti să dăruiască un nou rost bătrânelor idei şi mituri; [...] în fond, orice idee creatoare e un mit"[4]. Pentru Blaga, se redescoperă astfel un anumit fond mitic, care se constituie într-un substrat al culturii. În viziunea sa, „miturile există şi vor continua să existe"[5], iar „un poet pus faţă în faţă cu puterile lumii şi ale vieţii (dacă nu vrea să-şi dezmintă menirea creatoare), nu poate să gândească decât mitic"[6]. Se poate ajunge astfel la o

[1] Alexandru Tănase, *Lucian Blaga - filosoful poet, poetul filosof*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 322-323.
[2] *Ibidem*, p. 316.
[3] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, p. 251.
[4] Lucian Blaga, *Cultură şi cunoştinţă,* apud Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Timişoara, Editura Facla, 1981, p. 65.
[5] Lucian Blaga, *Daimonion*, apud Eugen Todoran, op. cit., p. 66.
[6] *Ibidem*.

idee care străbate întreaga sa operă lirică, și anume faptul că miturile stau la baza întregii sale creaţii. Chiar şi metaforele poetului au esenţă mitică, el afirmând că „mitul, ca metaforă revelatorie, invoaltă şi stilistic structurată, apare în ordinea destinului nostru creator”[7].

În viziunea lui Eugen Todoran, Blaga este „un poet căutător de sarcină mitică în cuvintele noastre”[8], el căutând, în fiecare poezie a sa, un motiv mitic, pe care apoi îl modifică, îl nuanțează, îi dă sensuri noi, în funcție de nevoile poetice, miturile nefiind tratate dogmatic, ci liber, ele devenind astfel importante instrumente ale expresivității lirice. Pe poet nu îl interesează teoria mitului, ci structura ce păstrează în ea viziunea mitică. Poezia lui este, deci, o adaptare a gândirii mitice la imagini poetice, o transformare a mitului într-o poezie a mitului[9]. Lucian Blaga însuși mărturisește că „toate miturile vor să fie, într-un anume fel, revelări ale misterului”[10], acel mister existenţial care îl obsedează pe poet, de-a lungul întregii sale creaţii.

Poezia *Paradis în destrămare* a apărut în volumul *Laudă somnului*, publicat în anul 1929. Sentimentul general care însoţeşte acest volum este unul de tristeţe metafizică, tradusă liric printr-un spiritualism cu aderenţe la viaţa unei materii scuturate de fiorii morţii[11], la care se adaugă o pasiune faustică pentru cunoaștere, uneori concretizată chiar în forme ale demonicului[12]. Criticul Eugen Simion afirmă că „pe acest fond de tânjire şi destrămare universală înfloreşte lirismul magic”[13]. Însă, chiar dacă pornește de la elemente mitice, trăirea disperată care diferențiază eul liric de lume, duce într-o angoasă în care imaginarul poetic nu mai construiește universul liric doar în arhetipal și mitic, ci acesta își structurează viziunile din izvoare și motive ontologice și din antropologie culturală[14].

Tema poeziei e cea a destrămării stării paradisiace, fiind preluată din *Vechiul Testament,* capitolul *Geneza*: „Şi izgonind pe Adam, l-a aşezat în preajma Raiului celui din Eden, şi a pus heruvimi şi sabie de flacără vâlvâitoare, să păzească drumul spre pomul vieţii”[15]. În poeziile sale, Blaga prelucrează creator, liber, nu doar motivul genezei, ci și alte motive biblice, cum ar fi motivul cristic, cel al învierii morţilor, motivul Sfântului Ioan sau pe cel al Sfântului Gheorghe. Iar unul dintre motivele mitologice fundamentale, care este folosit și reinventat în lirica sa, este cel al Paradisului. Astfel, în concepţia poetului, după izgonirea din Paradis, divinul sacru s-a retras din lume, rupându-se definitiv legătura cu omul.

Prelucrând liber motivul biblic, Blaga creează imaginea unei lumi moderne, a păcatelor, a unei lumi în destrămare, din care divinul şi sacrul lipsesc în totalitate, poetul procedând la o desacralizare a simbolurilor creştine. Astfel, portarul Paradisului ţine în mână un cotor de spadă fără flacări şi, deşi nu luptă cu nimeni, se simte învins[16]: „Portarul înaripat mai ţine întins / un cotor de spadă fără de flăcări.”[17]. Deci sabia de flăcări vâlvâitoare din Biblie devine la Blaga „cotor de spadă”, sugerând astfel, metaforic, pierderea sacralităţii. Portarul înaripat devine un paznic inutil, al unui tărâm care şi-a pierdut atributele esenţiale.

---

[7] Lucian Blaga, *Geneza metaforei în Trilogia culturii,* apud Eugen Todoran, op. cit., p. 106.
[8] Eugen Todoran, op. cit., p. 67.
[9] *Ibidem.*
[10] Lucian Blaga, *Trilogia Culturii,* apud Eugen Todoran, op. cit., p. 74.
[11] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Chișinău, Editura Litera Internațional, 1998, p. 123.
[12] Dan Verejanu, „Ochiul interior al cunoașterii: tristețea metafizică în lirica lui Lucian Blaga”, în „Akademos”, Secțiunea „Filologie”, Nr. 3 / 2021, p. 91, http://www.akademos.asm.md/files/90-97.pdf, accesat în 30.04.2024.
[13] Eugen Simion, op. cit., p. 123.
[14] Simion Mioc, „Pierderea și regăsirea lui Elohim: Lucian Blaga”, în Simion Mioc, *Lecturi (ne)canonice,* Editura Marineasa, Timișoara, 1999, p. 45.
[15] Vechiul Testament, *Geneza,* apud Iulian Boldea, *Simbolism, modernism, tradiţionalism, avangardă*, Braşov, Editura Aula, 2002, p. 133.
[16] Iulian Boldea, op. cit., p. 133.
[17] Lucian Blaga, *Poezii,* Bucureşti, Editura Semne, 2006, p. 200.

Peste tot domineşte o tristeţe metafizică, o dezolare, un sentiment al inutilităţii: „Nu se luptă cu nimeni, / dar se simte învins.”[18].

Blaga procedează la o umanizare, la o tratare în manieră profană a figuraţiei biblice. Astfel, arhanghelii ară fără îndemn şi se plâng de greutatea aripilor – metaforă revelatorie, ce simbolizează zborul în jos, căderea, disoluţia mitului, extincţia fără scăpare: „Arând fără îndemn / cu pluguri de lemn, / arhanghelii se plâng / de greutatea aripelor”[19]. Porumbelul Sfântului Duh trece printre norii vecini, stingând luminile, o altă metaforă revelatorie ce semnifică pierderea credinţei: „Trece printre sori vecini / porumbelul sfântului duh / cu pliscul stinge cele din urmă lumini”[20]. E sugerată astfel dimensiunea enormă a pierderii echilibrului uman, pentru că, în credinţa biblică, acesta are rol mântuitor şi genezic[21]. Paradisul, păzit cu prea multă străşnicie de portari înaripaţi, nu mai are pentru ce să fie păzit, pentru că sufletul uman, spiritualitatea, sacrul, și-au pierdut sensul și nu se mai regăsesc în noua realitate. În opoziţie cu motivul biblic, care explică întoarcerea sufletului în lumea cerească drept o formă de răscumpărare a unui păcat originar, mitul poetic al lui Blaga poate reprezenta o destrămare a transcendenţei absolute[22].

Unul dintre elementele simbolice importante ale acestei poezii blagiene, care conține în el chei de descifrare a sensului poeziei, este reprezentat de metafora fântânii secate a adevărului, a sacrului. Fântâna, izvorul, havuzul sunt asociate, în mitologie, apei vii, ce țâșnea de lângă rădăcinile pomului vieții, din Paradis. În basme, apare des o fântână miraculoasă, vindecătoare, care poate întrema trupul și spiritul eroului, dintr-o astfel de fântână miraculoasă putând curge lapte, miere sau vin. Fântânile erau nelipsite de pe lângă temple și din alte locuri sacre, ele unind lumea diurnă cu adâncurile pământului și, totodată, putând fi un „ochi” deschis spre cer[23]. Simbolistica fântânii este complexă, ea putând sugera adevăruri fundamentale, cum ar fi cunoaşterea și spiritualitatea, însă aici cunoaşterea este refuzată: „dar apele din fântâni/ refuză găleţile lor”[24]. Apa reprezintă unul din cele patru elemente fundamentale din care s-a creat universul, în miturile cosmogonice, ea fiind un simbol al materiei prime, al stihiei regenerării si al izvorului vieții. Este, în același timp, și un simbol ambivalent, ea fiind substanța primordială din care iau naștere toate formele de viață, și în care ele revin, apoi, prin regresiune[25]. Apa reprezintă și arhetipul tuturor legăturilor, ea fiind un liant universal, dar și un element care poate separa și dizolva universul, un simbol al inconstanței și al perisabilității formelor, și al scurgerii neîncetate a timpului[26].

Basmele noastre vorbesc despre două subsanțe miraculoase, „apa vie” și „apa moartă”, acestea fiind, de obicei, aduse din „tărâmul de dincolo”, ele simbolizând puterea eroului, a neofitului, asupra vieții și a morții, încheierea unui ciclu al vieții prin moarte, și renașterea într-un altul, ca inițiat. Apa moartă poartă sufletul mortului în lumea de dincolo, realizând trecerea completă dintr-un ciclu existențial în altul, iar apa vie îl aduce înapoi, renăscându-l într-un nou ciclu al existenței. Un exemplu elocvent apare în *Povestea lui Harap-Alb,* de Ion Creangă, unde fata Împăratului Roș îl stropește pe Harap-Alb, după ce acesta este ucis de Spân, prima oară cu apă moartă, pentru a-l duce definitiv în tărâmul de dincolo, realizând astfel trecerea dintre cele două cicluri ale existenței, iar apoi cu apă vie, pentru a-i oferi renașterea într-o nouă viață, în maturitate. Însă, în această poezie, „apa vie”, care ar putea dezvălui omului taina de dincolo, refuză această dezvăluire şi anunţă momentul

[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*.
[21] Iulian Boldea, op. cit., p. 133.
[22] Eugen Todoran, op. cit., p. 267.
[23] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1994, p. 58.
[24] Lucian Blaga, op. cit., p. 200.
[25] Ivan Evseev, op. cit., p. 15.
[26] *Ibidem,* p. 15-16.

dramatic, inevitabil, când sacrul, divinul, se vor retrage definitiv din lume: „vai mie, vai ţie,/ păianjeni mulţi au umplut apa vie,/ odată vor putrezi şi îngerii sub glie,/ ţărâna va seca poveştile/ din trupul trist.”[27]. În aceste versuri apare și un alt element fundamental, pământul, utilizat tot în sens metaforic, Blaga folosind cuvintele „țărână” și „glie” pentru a exprima semnificații poetice și filozofice, care pot fi asociate cu teluricul. „Țărâna” poate simboliza și o formă a pământului de suprafață, care își schimbă mereu forma, și care, asociată cu vântul, sugerează un element care își pierde caracterul de stabilitate și siguranță, ducând astfel sensul cuvântului înspre o metaforă a efemerității condiției umane[28].

Ultima parte a poeziei poate fi citită și ca o formă de exprimare a morții mitului, a fanteziei, a imaginaţiei. Sensul fundamental al poeziei este că lumea modernă, desacralizată, demitizată, nu mai înţelege glasul de sus, glasul divinităţii. Tristeţea, dezolarea sunt determinate de sentimentul retragerii divinului din lume. Imaginea zguduitoare a destrămării Paradisului atinge apogeul în ultimele şapte versuri ale poeziei. Metafora finală sugerează fiorul morţii, fior accentuat de sintagma :”Vai mie, vai ţie / păianjeni mulţi au umplut apa vie”[29]. În tradiția mitologică a multor popoare, păianjenul are atribute cosmologice și demiurgice, el țesându-și pânza, care este un simbol al universului, din substanța secretată de propriul corp. Vedele și Upanisadele îl consideră un model al Ființei Primordiale și îl asemuiesc cu Brahma, care, la fel ca păianjenul, țese din propria-i substanță legile și formele lumii manifeste[30]. Păianjenii apar ca zei-demiurgi sau ca eroi civilizatori, în narațiunile mitologice ale popoarelor Africii și Americii, iar, în multe mitologii, el este considerat o ființă sacră, căreia i se atribuie proprietăți tămăduitoare sau funcții apotropaice. Însă în spațiul european, păianjenul nu sprijină opera divină a creației, ci o concurează, producând o operă efemeră, uneori chiar nefastă, aspect care este subliniat și în unele legende românesti: ,,Paingul e rău, pe dânsul să-l omori, că Dumnezeu când a urzit lumea și a făcut pe Sfântul Soare (...) ca să aibă oamenii lumină, paingul s-a apucat și a urzit pânză pe sus, pe copaci, doar n-o vedea oamenii, ar fi în întuneric și n-ar fi lume. Atunci Dumnezeu a făcut vântul — până atunci n-a fost vânt — ca să rupă pânza lui, s-o curețe, și vântul ne-a scăpat”[31]. Această conotație negativă a păianjenului este folosită și în această poezie, păianjenii fiind aici cei care au „umplut apa vie”, distrugând-o, otrăvind-o, transformând-o într-o capcană, o pânză care sufocă și distruge lumea, cunoașterea, spiritualitatea omenirii.

Poezia închide în ea o metaforă a morţii – moartea spiritului şi moartea trupului – fiind în concordanţă cu viziunea sugestivă, dramatică, a destrămării Paradisului[32]. Ultima parte a poeziei se remarcă și printr-o accentuare a tonalităţii elegiace ce însoţeşte sentimentul degradării ontologice şi al fragilităţii condiţiei umane. „Paradisul destrămat” dobândește consistenţa teluricului, spiritualitatea se transformă în ţărână, iar „apa vie” îşi pierde puterea miraculoasă[33]. Poezia *Paradis în destrămare* ne pune, astfel, în faţa unei rupturi ontologice şi gnoseologice, oglindită de o degradare treptată a sacrului, de o transferare a sa în domeniul profanului[34]. Trebuie amintit și faptul că, din punct de vedere stilistic, poezia se remarcă plin simplitate, poetul sugerând doar prin metafore destrămarea mitului paradisiac, dar şi destrămarea lumii, pentru că pierderea credinţei transformă lumea, pământul, într-un „trup trist”. Sentimentul de tristeţe provine, astfel, din conştientizarea ruperii de cosmic, de divin.

---

[27] *Ibidem*.
[28] Alexandru Foitoș, „Analize micro-stilistice în poetica blagiană a materialității”, în „Transilvania”, Nr. 4, 2021, p. 60, https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2021/05/Transilvania-4.2021-Alexandru-Foitoș.pdf, accesat în 30.04.2024.
[29] Lucian Blaga, op. cit., p. 200.
[30] Ivan Evseev, op. cit., p. 131-132.
[31] Voronca, l903, p. 396—397, apud Ivan Evseev, op. cit., p. 132.
[32] Iulian Boldea, op. cit., p. 133.
[33] *Ibidem*, p. 134.
[34] *Ibidem*.

Întregul discurs liric este alcătuit din două sfere conceptuale. Prima este alcătuită din elemente care sugerează paradisiacul: portarul înaripat, serafimii, arhanghelii, îngerii, porumbelul sfântului duh și apa vie. În cealaltă sferă conceptuală, intră toate determinările care sugerează destrămarea Paradisului: cotorul de spadă fără de flăcări, părul nins, îngerii goi, zgribuliți, greutatea aripelor. De la imaginile ce sugerează înălţarea, zborul, nevoia de ascensiune spirituală, poetul face trecerea la imaginile declinului, ale degradării ori ale stingerii inexorabile[35]. Discursul liric se alcătuieşte, creşte, din secvenţe disparate, dar care, în final, alcătuiesc un tot unitar, oferind imaginea lumii moderne, care a pierdut contactul cu sacrul, cu miticul, cu divinul.

În sfera conceptuală a paradisiacului apare simbolul îngerului, fiinţa intermediară între Dumnezeu şi oameni, simbol al lumii spirituale, creat înaintea altor făpturi[36]. Angelologul creştin Dionisie Areopagitul, face o amplă clasificare a îngerilor după ranguri şi funcţii, după apropierea lor de tronul lui Dumnezeu[37]. Observăm că, şi în poezia blagiană, există mai multe tipuri de îngeri: „portarul înaripat", care ar trebui să păzească cu sabia lui de foc porţile Paradisului, serafimii „cu părul nins", simboluri al înţelepciunii, arhanghelii şi îngerii, care simbolizează aici tristeţea şi greutatea sufletească.

În credința creștină, care devine sursă de inspirație și pentru această operă lirică, arhanghelii sunt îngerii de rang superior, în număr de 7, însă doar 4 având un nume: Mihail, Gavriil, Rafail şi Uriil. Ei sunt stăpânii celor patru vânturi, simbolizând cele patru direcţii ale spaţiului, cei care stau de pază în jurul tronului Domnului, îi anunţă voinţa, şi-i duc la îndeplinire toate poruncile, fiecare în alt domeniu. Dacă Mihail e un războinic divin, arhistrategul oştirilor cereşti, Gavriil este vestitorul, cel care o vesteşte pe fecioara Maria că va deveni Maica Domnului. Acesta din urmă apare înfăţişat ca un cavaler, având în mână un crin, simbol al purităţii, el fiind garantul renaşterii spirituale a umanităţii[38]. În această ipostază, îl putem identifica în poezie pe „arhanghelul înaripat" şi cu Gavriil, cel care nu mai poate oferi o renaştere spirituală omenirii, dar şi cu Mihail, a cărui spadă ruptă, „fără flăcări", arată că nu mai poate păzi un Paradis care, oricum, este distrus. Apariţia îngerilor în lumea oamenilor reprezintă o epifanie a sacrului. Din punct de vedere uman, ei simbolizează aspiraţiile spre perfecţiune, elanurile ascensionale, sufletul pur[39]. Astfel, tristeţea, suferinţa, durerea lor ar fi cauzate, în poezie, de distrugerea spirituală a omenirii, dar și de pierderea purităţii şi conștientizarea imposibilității de a atinge absolutul.

„Porumbelul sfântului duh", care stinge cu pliscul lumina cunoașterii și a spiritualității, reprezintă, în acest text liric, o metaforă a pierderii credinței și purității, metaforă care pornește de la simbolismul acestei păsări în creștinism, porumbelul reprezentând pasărea care îl încarnează pe Sfântul Duh. Simbolistica creștină preia, pe de o parte, semnificația mediteraneană, precreștină, asociată porumbelului (pasărea consacrată Afroditei, respectiv Venerei, simbolizând dragostea fericită), într-o formă sublimată, iar, pe de altă parte, continuă o tradiție a poporului evreu, care presupunea că porumbelul a fost cândva o pasăre totemică[40]. În Vechiul Testament, în Arca lui Noe, porumbelul a fost purtătorul ramurii de măslin, ca simbol al păcii, armoniei și speranței. El poate fi și un simbol al purității morale a omului, debarasat de tot ce e terestru și de păcat, o „inimă a celor drepți", porumbelul fiind, de fapt, alături de reprezentarea peștelui și a mielului, unul din cele mai

[35] *Ibidem*.
[36] Ivan Evseev, op. cit., p. 80.
[37] *Ibidem*, p. 20.
[38] *Ibidem*, p. 46.
[39] *Ibidem*, p. 20.
[40] *Ibidem*, p. 148.

vechi simboluri ale creștinismului, în simbolismul Sfintei Treimi reprezentând Sfântul Duh[41], imagine cu care este asociat și în această poezie.

În *Paradis în destrămare* se poate interpreta, într-o lectură bachelariană, imaginarul teluric, reprezentat de pajiști și de ogor, şi cel acvatic, care apare împuținat, prin metafora fântânilor secate, sugerându-se aici ideea de sterilitate, de ariditate a peisajului spiritual. E configurată, cu alte cuvinte, o geografie a anti-mitului, a mitului „întors", căruia îi corespunde, în planul individual, un sentiment al dezrădăcinării fiinţei şi al declinului ontologic, produs pe un fond al retragerii divinului în sfere inaccesibile[42]. În opinia lui Iulian Boldea, în această poezie, motivul fundamental e legat de aspiraţia la existenţa absolută, fundamentală pentru verbul „a fi", esenţial în lirica blagiană, iar pierderea sentimentului apartenenţei la cosmic dobândeşte dimensiunile marii treceri, fiorul morţii având proporţii apocaliptice, la fel ca şi pierderea credinţei[43].

Fără îndoială că poezia poate fi descifrată și ca o alegorie a condiţiei omului modern, a timpului modern, un timp al rupturii şi negaţiei, al regresiunii şi necesităţii sterpe, în care alienarea fiinţei e din ce în ce mai pronunţată, după cum observă şi Ion Pop: „paradisul în destrămare înseamnă acum şi destrămarea făpturii umane alienate, tulburate profund de patima căutării adevărurilor, a răspunsurilor care întârzie să vină"[44]. În viziunea filozofului Blaga, într-o perioadă în care organizarea socială arată goluri dureroase în spiritualitatea omenirii, se simte nevoia unei noi religii, fără dogme, fără lege: „E tragică soarta timpului nostru: ne trebuie o religie, dar nu găsim nicăieri un Dumnezeu pentru ea"[45]. E ca şi cum omenirea şi-a pierdut credinţa, pierzându-l pe acel Dumnezeu absent, pierzându-şi setea de cunoaştere şi de revelaţie a misterului lumii.

În concluzie, se poate afirma că, de fapt, întreaga lirică blagiană se poate pune sub semnul unei „geografii mitologice", perspectiva mitică neîncetând să se impună în opera sa, în care „istoria" eului liric este marcată, în esență, „de nostalgia unui timp inițial, al comuniunii cu absolutul cosmic", spațiul simbolic fiind și el organizat în funcție de raportarea la un astfel de model ideal[46]. Poetul poartă, în vocea interioară a eului liric, nostalgia „stării dumnezeiești" a increatului, dar și dorința de a restaura, în lumea increatului, figura pură a „corolei de minuni" inițiale, în încercarea de a se salva din „universala alienare" cosmică[47]. Se poate contura astfel, în lirica blagiană, și o construcție a unui univers poetic, care poate fi o posibilă încercare de terapie prin poezie, prin creație, din dorința de a vindeca spiritual omul modern, al cărui suflet este scindat și golit de orice spiritualitate[48], un exemplu elocvent în acest sens fiind chiar metafora revelatorie a „paradisului în destrămare", din poezia analizată în această lucrare.

BIBLIOGRAPHY

Blaga, Lucian, *Poezii*, Bucureşti, Editura Semne, 2006.

Boldea, Iulian, *Simbolism, modernism, tradiţionalism, avangardă*, Braşov, Editura Aula, 2002.

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1994.

[41] *Ibidem*.
[42] Iulian Boldea, op. cit., p. 134.
[43] *Ibidem*, p. 133.
[44] Apud Iulian Boldea, op. cit., p. 134.
[45] Lucian Balga, *Pietre pentru templul meu*, apud Eugen Todoran, op. cit., p. 21.
[46] Ion Pop, *Lucian Blaga. Universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 276.
[47] Ion Pop – „Mythos si logos", în *Recapitulari*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995, p. 197.
[48] Simion Mioc, op. cit., p. 45.

Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976.
Mioc, Simion, *Lecturi (ne)canonice*, Editura Marineasa, Timișoara, 1999.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Vol. I, Chişinău, Editura Litera Internaţional, 1998.
Pop, Ion, *Lucian Blaga. Universul liric,* București, Editura Cartea Românească, 1981.
Pop, Ion, *Recapitulări*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995.
Tănase Alexandru, *Lucian Blaga - filosoful poet, poetul filosof*, București, Editura Cartea Românească, 1977.
Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Timişoara, Editura Facla, 1981.

HISTORICAL THEMES IN IVAN ARALICA'S PROSE

Maria Lațchici
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: Ivan Aralica is a contemporary Croatian writer. Aralica's novels can be best described as modernist rewritings of historical fiction. Aralica successfully mastered many divergent elements in his fiction, to such an extent that his finest novels are both replete with contemplative wisdom sayings on human condition and rammed with action; also, his artistry is expressed in numerous naturalist passages integrated in the overarching Christian vision of life where the natural and the supernatural fuse into one reality.

Keywords: Croatian prose, modernism, historical fiction, magical realism.

1. Ivan Aralica. Date biografice

Scriitorul croat Ivan Aralica s-a născut în satul Puljani la 10 septembrie 1930. A absolvit Școala de învățători din Knin în 1953 după care a studiat Facultatea de Filosofie din Zadar. A lucrat mai apoi ca profesor în satele din regiunea Zagora din Dalmația iar o perioadă a fost director al Gimnaziului Pedagogic din Zadar. La sfârşitul anilor șaizeci ai secolului trecut, s-a implicat activ în mișcarea politică *Primăvara Croată* (*Hrvatsko proljeće*). După înăbușirea acestei mișcări, Aralica a fost înlăturat din funcția de director (a continuat să lucreze ca profesor) și încetează să mai fie redactor-șef al revistei *Zadar*. Se retrage complet din viața politică publică și se dedică activității literare. Odată cu schimbările politice din 1990, a revenit în politică, iar la alegerile din 1993 a devenit parlamentar și vicepreședinte al Camerei Deputaților a Parlamentului Croației. Renunță definitiv din funcțiile politice în 2000. Din 1992 este membru al Academiei Croate de Științe și Arte (HAZU). Numeroasele lucrări în proză, în special romane, dar și esee, texte politice și jurnalistice, fac ca Ivan Aralica să fie considerat de departe unul dintre cei mai citiți și cei mai importanți scriitori croați contemporani.

2. Începuturile activității literare

Deși aparține generației de scriitori reuniți în jurul publicației *Cercuri* (*Krugovi),* Aralica a început să publice pe la mijlocul anilor șaizeci ai secoluli trecut. La începutul activității sale literare scrie proză cu tematică socială, analizând schimbările sociale apărute în perioada postbelică *Toate la timpul lor* (*Svemu ima vrijeme*, 1967); *Iar exemplul s-a numit Laudina* (*A primjer se zvao Laudina,* 1969); *Filip* (1970). Romanele *Călărețul* (*Konjanik*, 1971) și volumul de nuvele *Iluziile schițelor infernale* (*Opsjene paklenih crteža,* Zagreb, 1977) creionează teme din istoria Croației anunțând astfel cea mai creativă etapă a activității sale literare, perioadă în care apar romanele *Câinii din bazar* (*Psi u trgovištu*, 1979), *Drum fără vise* (*Put bez sna*, 1982), *Sufletele sclavilor* (*Duše robova*, 1984), *Constructorul hanului* (*Graditelj svratišta,* 1986) și *Șalul lui Asmodey* (*Asmodejev šal* (1988)[1]. În romanele enumerate Aralica cercetează istoria zonei de sud a Croației, respectiv tezaurul spiritual și uman al zonei Zagora dalmată. Prozatorul evidențiază vitalitatea localnicilor în condițiile extrem de grele de viață de pe carstul dalmat, dar și simțul eticii, dreptății și patriotismului. În acest sens, el folosește un amalgam lingvistic specific bazat pe combinația de limbă și imagine, caracteristic cronicilor franciscane, literaturii populare, însemnărilor vechilor scriitori de călătorie și vorbirii populare autentice a Zagorei dalmate. Înfățișând sudul

[1] Vezi și Ivan Aralica în Hrvatska enciklopedija, disponibil pe https://www.enciklopedija.hr/clanak/aralica-ivan , accesat la 28.04.2024

Croației și Bosnia și Herțegovina ca o zonă în care se întâlnesc diverse religii și se împletesc diferite influențe civilizaționale, folosește o tehnică de povestire autentică, care își are originea în proza lui Ivo Andrić, caracterizată de frecvența comentariilor autorului și care abundă de așa – numitele afirmații universale dar și de utilizarea construcțiilor gnomice, în care arhaica înțelepciunea populară este exprimată succint și simplu.

La sfârșitul anilor 1980, revine la temele cu implicație socială despre care scria la începutul carierei sale, abordând deviațiile etice ale sistemului social socialist și relația individului creator rebel față de mecanismele totalitare ale guvernării *Cadru de ură* (*Okvir za mržnju,* 1987) și analizând controversele interbelice ale mișcării politice de stânga din Croația, reflectate și în diversele concepții postbelice despre națiune, stat și societate *Secretul vulturului sarmat* (*Tajna sarmatskog orla,* 1989).

Războiul de Independență[2] din anii nouăzeci, însoțit de omogenizarea națională a întregii Croații, s-a manifestat și în aspirația lui Aralica, care asumându-și rolul de bard național, a dorit să exprime frustrările și idealurile colective, manifestate în simbolismul patriotic accentuat al romanului *Maica Marija* (Majka Marija, 1992). În romanul *Cartea amarului reproș* (*Knjiga gorkog prijekora*, 1994), Aralica revine la tema istoriei îndepărtate a națiunii croate, descriind, pe baza unor surse istorice, tinerețea timpurie a Elizabetei Kotromanić, fiica regelui bosniac Stjepan al II-lea. Culegerea de nuvele *Unde cocoşul nu cântă* (*Gdje pijevac ne pijeva*, 1996) este legată tematic de atrocitățile suferite de poporul croat din perioada Războiului de Independență, din anii nouăzeci ai secolului trecut.

Romanul *Cele patru linii* (*Četverored,* 1997) tratează o temă sensibilă în istoria Croației din perioada celui de-al Doilea Război Mondial. Este vorba de tema Bleiburg cunoscută și sub numele de Calea Crucii a poporului croat, temă ce tratează și diviziunile ideologice tragice ale poporului croat. Abordează o nouă temă existențială a luptei omului pentru supraviețuire în lucrarea *Sfânta desfrânare* (*Svetišni blud*, 2000), o alegorie politică, iar în romanele *Ambra*[3] (2001); *Fukara* (2002); Melcul (Puž,2004) Aralica se răfuiește dur cu adversarii ideologici. Au urmat romanele *Sacrul* (*Svetinja,* 2003), *Soarele* (*Sunce,* 2006) și *Floarea de colț* (*Runolist*, 2008) în care pledează pentru catolicism ca coloană vertebrală etică a umanității.

Volumul de proză *Nunta licuricilor de Sfântul Ioan* (*Pir ivanjskih krijesnica,* 1992) conține scurte scrieri specifice genului, publicate în revista „Danas" la sfârșitul anilor 1980 și începutul anilor 1990, în care Aralica, folosind tehnica expresiilor gnomice, își prezintă opiniile despre viață și artă.Textele sale politice și jurnalistice sunt adunate în volumele *Duhoarea imperiului ofilit* (*Zadah ocvalog imperija,* 1991), *Ulița celor trei trandafiri* (*Sokak triju ruža,* 1992), *Što sam rekao o Bosni* (*Ce am spus despre Bosnia,* 1995). În acestea regăsim și eseuri, uneori polemice, publicate în anii 1990 în presa croată, eseuri care dezbat necesitatea înființării unui stat croat independent, explică conceptul de stat și cultură națională, motivele nesustenabilității statelor multietnice ș.a.

De la începutul activității sale literare și până la începutul sec. XXI, Aralica ofera cititorilor cu o „eruptitivitate vulcanică, an de an, roman după roman, reînnoind încrederea în valoarea și sensul, dar și în potențialul stilistic și expresiv dar și în posibilitățile tehnice ale romanului istoric, stabilind concomitent și dimenisiunea istorică a temelor contemporane".[4]

Semnificativă a fost contribuția criticului literar Velimir Visković în promovarea unei atitudini pozitive față de opera și diapazonul tematic a lui Aralica. Viskovic a încurajat și alți critici literari să scrie și să publice recenzii pozitive ale cărților lui Ivan Aralica. Pe perioada represiunii, „criticii se temeau că nu vor fi bine primiți în cercurile politice de a căror opinie

[2] Domovinski rat

[3] Romanul *Ambra* a apărut în 5 ediții,în doar un an și luni de zile s-a aflat în topul preferințelor cititorilor din Croația

[4] Jelčić, Dubravko, *Povijest hrvatske knjizevnosti,* Zagreb, Naklada P.I.P. Pavičić, 1997, p. 360

depindeau" în cazul în care ar fi fost de acord cu modul în care era prezentată situația socio-politică de către Ivan Aralica.[5] În aceeași notă a menționat și istoricul literar Krešimir Nemec considerând că „Aralica și-a croit cu greu drumul spre centrul de recepție și critică literară."[6]

3. Istoria ca inspirație și motivație. *Trilogia morlacă*

Destituit din funcția de director și redactor și oarecum marginalizat datorită participării la mișcarea *Primăvara croată,* Ivan Aralica se dedică scrisului și începe să studieze evenimentele istorice ale poporului croat ca o paradigmă a destinului uman în general. Aralica și-a exprimat propria viziune asupra lumii prin teme istorice și teme egzistențiale, respectiv omul "în situațiile limită", respectiv teama, moartea, crima.[7]

Pasionate de cronicile călugărilor franciscani, Aralica pătrunde cu meticulozitate în labirintul evenimentelor istorice din Bosnia și Herțegovina și descrie soarta croatului de rând, a omului obișnuit, între secolele XVII – XIX. Transpar în narațiunea lui Aralica "reflexii sumbre și zbuciumate ale realității istorice, evenimente epice și spații fragmentate, diferențieri între religii, obiceiuri, principii etice și morale, în extazul permanent încordat al vieții condiționate de despotism, în inflamarea cronică a discordiilor interne și în vibrații sumbre ale proceselor sociale."[8] În această perioadă, pe scena literară revine romanul cu tematică creștin-islamică, ceea ce penru literatura croată a însemnat descoperirea unei lumi noi, care în obscuritatea ei perceptivă a existat foarte aproape, dar în cea cognitivă, în observarea artistică a contextului istoric mai larg nu a fost niciodată surprinsă în acest fel și aprofundată într-o manieră atât de clarvăzătoare.[9]

Apogeul maturității literare ale prozei lui Ivan Aralica o constitute *Trilogia morlacă* (*Morlačka trilogija*), formată din romanele *Drumul fără vise* (*Put bez sna,* 1982), *Suflete de sclavi* (*Duše robova,* 1984) și *Constructorul de hanuri* (*Graditelj svratišta,* 1986). Cele trei romane enumerate sunt denumite *Trilogia morlacă* „datorită focalizării tematice asupra istoriei populației și a spațiului dintre Rama și regiunea Cetinska Krajina."[10]

Acestea sunt „romane care se concentrează pe momentele de cotitură din istoria națională pe o perioadă de aproximativ 150 de ani: în *Drumul fără vise* este descrisă perioada marii migrații a populației croate din Herțegovina în fața violențelor turcești de la sfârșitul secolului al XVII-lea; *Sufletele sclavilor* urmărește soarta unui membru al familiei Grabovac în timpul Războiului veneto-turc din 1714–1718, iar *Constructorul hanului* tematizează viața unei populații stabilite de-a lungul râului Cetina în timpul administrației lui Napoleon în Dalmația la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea."[11]

Trilogia morlacă este o mărturie a fascinației lui Aralica pentru codul etic al morlacilor: „în cărțile anterioare, el a confruntat direct acest cod etic direct cu principiile de viață ale locuitorilor regiunilor de coastă, dovedind superioritatea etică a morlacilor, caracterizați nu numai de virtuți, ci, mai presus de toate, de disponibilitatea de a se sacrifica pentru binele propriului popor, o trăsătură care pare să lipsească atât de multe din orașele pline de viață de pe coastă"[12]. În această triologie, Aralica elaborează „câteva ipoteze antropologico-ontologice esențiale care generează mecanismul roman triologic. Este vorba de

---

[5] Vezi și Visković, Velimir 2000. *Umijeće pripovijedanja: ogledi o hrvatskoj prozi,* Zagreb, Znanje, 2000, pp.77-78

[6] Nemec, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.,* Zagreb, Školska knjiga, 2003, p. 280

[7] Mandić, I.; *Uz dlaku,* Mladost, Zagreb, 1970, p. 160

[8] Mihanović, N.; *Tajanstvenost umjetničke riječi*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2007, p.212-213

[9] *Ibidem*, p. 213

[10] Protrka, M.: „Pogovor: Putovanje po/mirenje", în: Ivan Aralica, *Put bez sna*. Zagreb, Školska knjiga, 2010, 311-319.

[11] Nemec, K.: *Povijest hrvatskog romana* od 1945. do 2000. Zagreb, Školska knjiga, p.273

[12] Milanja, C.; *Hrvatski roman 1945.-1990.,* Zagreb, 1996, p.112

structura morală, adică de o problemă etică, de problema identității, de posibilitatea dialogului ca prezumție a unității unei comunități."[13]

Conform *Enciclopediei croate,* numele *morlaci* care era folosit pentru populația continentală a Dalmației sub ocupație venețiană, provine probabil de la termenul bizantin *Morovlahi*, așa cum erau numiți păstorii, descendenții băștinașilor balcanici. Numele *Morovlasi* este tradus în croată ca Crni Vlasi, ceea ce ne spune că probabil că au primit acest nume din cauza hainelor făcute din pânză închisă la culoare. Derivatul italian al acestui nume este „Morlacco", iar sursele mai vechi croate și venețiene folosesc numele Morlaci în contexte diferite și cu semnificații diferite; în izvoarele de la sfârșitul secolului al XV-lea până în secolul al XVIII-lea, toți dezertorii sau imigranții (atât de credință catolică, cât și ortodoxă) din Imperiul Otoman erau numiți Morlacs, iar uneori numele Morlacs includea întreaga populație țărănească din afara zidurilor orașelor dalmate, precum populatia de astazi din *hinterlandul* oraselor dalmate numite cu numele comun Vlasi sau Vlaji. Însă, după prăbușirea Republicii Venețiene și sfârșitul stăpânirii venețiene în Dalmația, numele Morlaci a dispărut încet din uz.[14]

În prima parte a trilogiei, romanul *Drum fără vise,* acțiunea gravitează în jurul populației croate din zona Rama. Aralica vorbește despre destine umane complexe de-a lungul istoriei descriind migrația poporului croat la sfârșitul secolului al XVII-lea din Herțegovina spre Split din cauza marii invazii turcești. Autorul a descris cu pricepere evenimentele ample sau mai lipsite de importanță folosindu-le pentru a reconstrui scena politică a secolului al XVII-lea. Evenimentele prezentate sugerează că autorul a crezut într-o justiție superioară. În anul 1687, călugării fransciscani migrează cu o parte a populației catolice spre regiunea Cetinska krajina. Apar în acest roman personaje reale, istoric vorbind, precum călugărul fra Pavao, dar și personaje fictive.

Romanul *Sufletele sclavilor* pune accent pe evenimentele istorice, aici fiind vorba de lupta dintre croați și turci pentru orașul Sinj în anul 1717. Și aici avem personaje reale și personaje fictive. Al treilea roman, *Constructorul hanului,* descrie perioada guvernării franceze în Dalmația, deci începutul sec. al XIX-lea, accentul fiind pus pe construcția drumului și a hanului, actantul principal fiind constructorul, Jakov Grabovac, totodată și narator, din a cărui perspectivă aflăm opiniile sale despre lume și părerea despre francezi.

Cititorul va remarca faptul că pe lângă numeroase personaje istorice importante, interesante sunt și personajele fictive, introduse de autor în roman pentru a construi narațiunea, dar și pentru a deconstrui simpla reconstrucție a evenimentelor istorice. Actanții principali din proza lui Aralica nu sunt interesați de propria existență în condiții vitrege, ci de interesele propriului popor. Aralica nu este interesat „de destinul individual, particular al personajului; toate personale sale principale sunt constant preocupate de reflectarea asupra relației cu comunitatea etnică căreia îi aparțin, de soarta acestei comunități; pregătiți fiind de sacrificiu pentru ca această comunitate să atingă o proiecție istorică optimă."[15]

Probabil și pentru că acest popor, este subestimat, Aralica insistă să prezinte bogăția ascunsă a moștenirii spirituale și să dovedească superioritatea etică a acestei părți componente a etnosului croat, mai ales în raport cu croații de pe coastă care intrau cu ușurință și de bunăvoie în serviciul străin, fiindu-le oarecum rușine de originea lor slavă, pregătiți pentru o carieră de succes cu stăpâni străini și trădând interesele compatrioților lor. Aralica a descris cu un patos deosebit soarta oamenilor obișnuți, de fapta soarta lor comună, atunci când depinde de străini. Toți trăiesc în același spațiu și viețile lor sunt cumva împletite, așa că Aralica a povestit despre ei, despre onestitatea lor, despre umanitate, dar și despre răutate și

[13] Milanja, C.; *Hrvatski roman 1945.-1990.*, Zagreb, 1996, p.113

[14] Morlaci. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje.* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Accesat la 8.5.2024. https://www.enciklopedija.hr/clanak/morlaci .

[15] Visković, Velimir, *Pozicija kritičara,* Zagreb, Znanje, 1988, p. 20

corupție. Aralica a introdus în povestirea sa un număr mare de personaje, la care a adăugat o multitudine de secvențe digresive de o frumusețe stilistică excepțională, dar nu întotdeauna pe deplin funcționale în întregul roman.

Aralica insistă asupra funcției cognitive și etice a literaturii, iar romanul istoric este forma ideală pentru realizarea acestei funcții deoarece permite scriitorului să extragă lecții universale din anumite procese istorice care pot fi valabile în situațiile contemporane. Aralica recurge la romanul istoric pentru a-și exprima propriile experiențe traumatice. Forma romanului istoric îl obligă pe scriitor să-și „universalizeze" experiența personală, pentru a-l face pe cititor să creadă că unele procese din istoria omenirii sunt reversibile și chiar că istoria și arta ne pot învăța ceva pentru viitor."[16]

Aralica s-a documentat studiind cu minuțiozitate sursele istorice, încercând totodată să adopte un stil și lexic specific. Lexicul pe care îl folosește Aralica în aceste romane este opulent, este inclus și graiul local, iar de efect este și folosirea literelor cursive, aceasta fiind și una dintre procedeele metatextuale prin care textul atrage atenția asupra compoziției sale. Romanele trilogiei sunt interconectate de o temă care tratează supraviețuirea microcosmosului morlacilor, lupta și obstacolele impuse acestora de marile puteri (Imperiul Otoman, Veneția, Austria). Sunt reliefate evenimente istorice majore importante pentru istoria națională a Croației, în jurul cărora se desfășoară acțiunea, astfel în primul roman al trilogiei *Drum fără vise* (*Put bez sna),* evenimentele au loc în secolul al XVII-lea, migrația poporul croat înainte de cuceririle turcești; al doilea roman, *Sufletele sclavilor* (*Duše robova*), este plasat în timpul războiului dintre venețieni și turci, iar în ultimul roman al trilogiei, acțiunea este plasată la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea pe vremea provinciilor ilirice.

Romanele lui Ivan Aralica sunt inovatoare prin stratificarea ciclică a poveștii folosind elemente postmoderniste precum universalitatea, amestecarea ficțiunii și facțiunii, folcloristica, autoreferențialitatea, intermedialitatea, ironia, caracterele de tip antieroic, toate cu scopul de a transmite un mesaj umanist omului modern. *Trilogia morlacă* este o dovadă a efortului deosebit al autorului în studierea surselor istorice dar și dovada unei experiențe personale traumatice, pe care o prezintă prin prisma trecutului pentru a transmite nestingherit mesaje ideologice și etice omului modern care încă recunoaște „cătușele sclaviei" în societatea conducătoare. De aceea, trilogia abundă în detalii, descrieri, gânduri, digresiuni, alegorii, pilde.

4. Romanele lui Aralica: o re-citire a istoriei

Scriind (și) în perioada în care se năruiau temeliile egzibiționismului național iugoslav, Ivan Aralica le-a reamintit croaților despre rădăcinile istorice ale identității lor, și a creat câteva structuri epice profund aluzive care au angrenat conștiința națională amenințată a unei părți a cititorilor, în special a acelora care în anii optzeci se aflau în migrație economică. Dealtfel, Aralica a fost primul scriitor patriotic pe care emigranții l-au acceptat.[17]

Observator atent al spațiului în care „de la sfârșitul sec. al XVII -lea și până la începutul sec. al XIX -lea în viața croaților s-a inflitrat componenta islamico-turcă, influențând nu doar destine individuale ci și destinul istoric al etnosului croat"[18], Aralica narează despre prietenie și ură, putere și violență, dragoste și robie. Chiar și atunci când abordează teme contemporane sub forma unei narațiuni realiste sau simbolico-parabolice, istoricitatea lor nu este un „cadru de ură", iar toate acestea nu se povestesc datorită istoriei: ci această istorie se descrie pe sine ca o viață care este așa cum este în relația reciprocă dintre ceea ce a fost ieri și ceea ce este astăzi. Prozator de tipul Andrice, Aralica este clasat astăzi

[16] Aralica, I., prefață de Velimir Visković „Individua, nacija, povijest" in *Svemu ima vrijeme,* Zagreb, Mladost, 1990, p.18

[17] Vezi și Prosperov – Novak, Sl., *Povijest hrvatske knjizevnosti*, sv. III, Split, Tiskara Marjan, p.216

[18] Jelčić, D., *Povijest hrvatske knjizevnosti,* Zagreb, 1997, p. 360

printre cei mai importanți prozatori croați, ceea ce a confirmat cu fiecare roman pe care l-a publicat.

Prin romanele care alcătuiesc Trilogia morlacă, Ivan Aralica ilustrează cu măiestrie cititorilor trecutul plin de provocări al acestui grup etnic din secolele XVII, XVIII și XIX. Autorul preia faptele istorice și le modifică în concordanță cu scopurile pe care vrea să le atingă, scopul principal fiind acela de a oferi o sagă amplă, saturată de numeroase digresiuni, extrem de complexă din punct de vedere compozițional despre o familie care reprezintă soarta unei mici națiuni în cadrul unei istorii mari. Istoria nu este percepută ca un model demn de urmat în aceste romane; ea nu oferă exemple pozitive, mistificate, idealizate, aici istoria apare ca un avertisment. Numeroasele digresiuni și „afirmații universale" instructive din romanele trilogiei morlace sunt modul în care evenimentele istorice sunt ficționalizate până la cel mai mic detaliu și, astfel, în conformitate cu convențiile noului gen de roman istoric, veridicitatea și, în general, "istoricitatea" sunt puse sub semnul întrebării.

BIBLIOGRAPHY

Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Disponibilă pe https://www.enciklopedija.hr/

Jeličić, Dubravko, *Povijest hrvatske književnosti,* Zagreb, Naklada P.I.P. Pavičić, 1997

Milanja, Cvjetko, *Hrvatski roman 1945.-1990.*, Zagreb, 1996, p.113

Mihanović, N.; *Tajanstvenost umjetničke riječi,* Matica Hrvatska, Zagreb 2007.

Nemec, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.,* Zagreb, Školska knjiga, 2003

Protrka, Marina, „Pogovor: Putovanje po/mirenje" În *Ivan Aralica. 2010. Put bez sna*, Zagreb, Školska knjiga, 2010b, pp 311-319

Prosperov – Novak, Slobodan, *Povijest hrvatske književnosti*,vol. III., Sjećanje na dobro i zlo, Split, Marjan tisak, 2004

Visković, Velimir, *Pozicija kritičara: kritičarske opaske o suvremenoj hrvatskoj prozi,* Zagreb, Znanje, 1988

Visković, Velimir, *Umijeće pripovijedanja: ogledi o hrvatskoj prozi,* Zagreb, Znanje, 2000

ANDRÉ GIDE'S DIARY

Iulian Băicuș
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: I have been trying in this critical essay on Andre Gide's famous Diary, which has been recently fully translated into Romanian, at Cartier Publisher from the Republic of Moldova, an important event for both Romanian and French culture, taking into account the importance of this diary in molding the structure of Romanian interbellum or contemporary diaries, namely those of Mircea Eliade, Mihail Sebastian, N.Steinhardt, Monica Lovinescu or Mariana Șora. I have been trying to compare an old version of Gide's diary and the mise en abîme of his works, reflected in the pages of his intimate life, as he outed for the first time, Gide being the creator of a very modern narrative structure, publishing Les Faux Monayeurs and the journal of its creation, this being a preview of a meta-narrative, specific to postmodernist prose. The second part of this critical essay is focused on the Interbellum reception of Andre Gide's diary and its possible influence upon Camil Petrescu, Octav Şuluțiu, Mihail Sebastian or Jeny Acterian, and other members of 27 th generation, as they were called, and the contemporary critic analysis made by Mircea Mihăieș or Eugen Simion, and last but not least, the author of this article.

Keywords: A.Gide, mise en abîme, authenticism, the history of Romanian Literature, French influence

Una dintre cele mai controversate cărţi ale secolului XX, jurnalul lui A.Gide a avut un impact puternic asupra tuturor scriitorilor români, fie că ne referim la cei din epoca dintre cele două Războaie mondiale, care se raportau în principal pentru a-şi defini tentativele proprii de literatură autenticistă la două modele principale, *Însemnările zilnice* ale lui Titu Maiorescu[1] şi acest jurnal, care se întindea pe o perioadă foarte mare de timp, 1890-1950, în total vreo şaizeci de ani, pe o viaţă de om care evoluează dinspre adolescenţă spre bătrîneţe. Jurnalul lui Gide este depăşit în lungime în literatura franceză doar de cele al lui Julien Green[2], şi Paul Léautaud[3], care îi atrăsese atenţia şi lui Mircea Eliade, deşi acest declara că se simţea atras mai curând de modelul instituit de Ernst Jünger, mult mai artistic, mai stilizat, mai polizat, şi a fost iniţial tradus în limba română foarte tîrziu, în anul 1970, într-o selecţie a lui Savin Bratu[4], autorul unui consistent studiu critic-prefaţă, care lăsa pe dinafară zone întregi din jurnal, din cauza caracterului lor cam spinos, probleme care ţineau de homosexualitatea sau opiniile sale politice, anti-sovietice. Traducerea integrală, realizată de astă dată de editura Cartier din Basarabia, urmărind ediţia din colecţia Pleiades a editurii Gallimard, fosta N.R.F., la care Gide însuşi lucrase ca redactor, impunînd-o în cultura franceză drept una dintre cele mai prestigioase şi mai minunate creaţii culturale ale Europei de Vest, a trebuit să apară în 2008 şi a fost un real eveniment pentru o nouă generaţie de cititori români, francofili sau francofoni, care se putea întâlni pentru prima oară cu o operă mult disputată în ultimul secol în întreaga Europă. Sigur jurnalul intim al lui Gide avusese cîţiva mari precursori, cei mai cunoscuţi fiind Stendhal, Amiel sau fraţii Goncourt, dar nimeni pînă la Gide nu avusese curajul sau nebunia să-şi consemneze toată mizeria morală, să se prezinte la judecata posterităţii nud, atrăgându-şi foarte mulţi detractori, dar asigurându-şi o

[1] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, București, Editura librăriei Socec, 1937
[2] Julien Green, Jurnal, traducere de Modest Morariu, București, editura Univers, 1982 și Julien Green. Plăcerea de a te povesti ție însuți, traducere de Modest Morariu, București, Editura Humanitas, 2003,
[3] Leautaud, Journal Littéraire, Gallimard, 1968
[4] A.Gide, Jurnal, Pagini alese, 1889-1951, prefaţă, traducere şi note de Savin Bratu, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

aură care avea să-l conducă în final la o performanţă egalată şi de amicul său de corespondenţă(*pen friend,* cum îi spun englezii) şi contemporanul său, romancierul Roger Martin du Gard, cea de a obţine un premiu Nobel pentru literatură adăugat în vitrina cu trofee a culturii franceze, care are numai puţin de 14 asemenea premii, conduce la mică distanţă în faţa SUA, cu doar 12 asemenea premii, urmată de Marea Britanie cu 10 şi Germania cu 8. Raportîndu-ne la acest clasament Franţa şi literatura franceză constituie un punct de atracţie pentru culturile mici, aşa că nu ar trebui să ne mire deloc faptul că ea a constituit pe termen lung una dintre stelele fixe după care s-au orientat foarte mulţi scriitori români.

Din seria de „jurnalişti" interbelici foarte mulţi au privit jurnalul lui Gide ca un punct de reper major, m-aş referi pe rând la Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Eugen Ionescu, N.Steinhardt, apoi la Alexandru Paleologu, Savin Bratu, N.Manolescu, E.Simion, ca să nu-i amintesc decât pe cei mai cunoscuţi dintre exegeţii jurnalului. De departe opera cea mai influentă a autorului francez, *Jurnalul* lui A. Gide s-a bucurat de foarte multă apreciere în perioada interbelică, criticii literari au inventariat această influenţă în operele din categoria jurnale intime ale unor scriitori ca Mihail Sebastian, sau ulterior Mircea Eliade care vor citi opera autorului francez la vîrste diferite, din tinereţe pînă la maturitate, dar lista nu se opreşte aici, pe ea pot fi adăugate şi alte nume cum ar fi cele ale lui Arşavir Acterian, Jeni Acterian, Alice Voinescu, cea care l-a cunoscut pe Gide în timpul întâlnirilor de la Pontigny şi cea care a purtat cu prozatorul francez o intensă corespondenţă, câteva dintre epistole fiind salvate într-un număr tematic al revistei *Manuscriptum*, Alexandru Paleologu[5] îşi amintea, într-un pasaj din cartea sa de interviuri, **Sfidarea memoriei** că doamna Alice Voinescu îi arătase chiar o scrisoare în care Gide i se plângea că după ce publicase *Le retour de l' U.R.S.S.* poziţia sa devenise cam marginală într-o cultură cunoscută pentru preferinţele ei de stînga.

Un alt exemplu de cititor de data aceasta al jurnalului ar putea fi cel al lui Eugen Ionescu[6], cel care odată întors în Franţa sub pretextul obţinerii unui doctorat în literatură franceză descoperă în data de 12 iulie 1940 în vitrina unei librării pariziene un volum care includea primii cincizeci de ani din jurnalul lui A. Gide, îl cumpără şi vrea să-l citească în timpul şederii sale la Chapelle-Anthenaise, satul unde se născuse. Eugen Ionescu cochetase el însuşi cu ideea că jurnalul intim este specia literară cea mai nobilă şi publicase câteva fragmente din jurnalele sale în perioada 1930-1940 prin presa românească, dar de data aceasta descoperă în opera literară numai „lucrurile imbecile". Astfel lui E.Ionescu i se pare cam anormal că în timp ce lumea pleacă pe front ca să ia parte la Marele Război, Marea Crăpelniță cum o botezase Louis Ferdinand Céline, în capodopera sa *Călătorie la marginea nopții*, recenzată la noi de Paul Zarifipol, A. Gide pare preocupat doar de pisica proprie, de gradul de inteligenţă al unui obscur Jean T., de propriile dureri de cap sau de recitirea notelor sale de călătorie din Turcia. De fapt poetica faptului mărunt sau cea a faptului divers, înglobată şi în paginile jurnalui, îi joacă autorului o mare festă.

Mircea Iorgulescu[7], pornind de la câteva fragmente publicate de Gelu Ionescu în monografia sa, *Anatomia unei negaţii***,** originalul a fost publicat în numărul 12 din revista *Viaţa românească* din anul 1939 a identificat şi comunicat textul integral al acestui jurnal în câteva numere successive din revista *România literară,* mai precis în numerele 6, 7 şi 8 din 2005. În aceste pasaje dintr-un mini-jurnal intim, ţinut în perioada 19 mai-10 august 1939, când autorul îşi petrece vacanţa la "Moara" din Chapelle-Anthenaise. Casa bunicilor materni, era poreclită aşa pentru că fusese pe vremuri o moară dar fusese modificată pentru a adăposti o familie care locuia în ea, fragmentele fiind foarte preţioase pentru ionescologii de ocazie pentru că în ele Eugen Ionescu îşi exprimă totalul dezacord cu jurnalul lui André Gide,

[5] Alexandru Paleologu, Stelian Tănase, *Sfidarea memoriei, Convorbiri*, Bucureşti, Editura Du Style, 1996, p.131
[6] apud Gelu Ionescu, *Anatomia unei negaţii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1991, p.210
[7] Mircea Iorgulescu, *O scrisoare din Paris uitată în paginile revistei Viaţa Românească,* în revista *România literară,* nr. 6, 7, 8 din 2005

apăruse de puţin timp un volum care închidea vreo cincizeci de ani de existenţă, deci aproximativ două treimi din jurnalul său integral, care a mai continuat pînă în anii 50, un caz rarissim în epocă, dat fiind că Mircea Eliade sau Mihail Sebastian vorbeau la superlativ despre el, şi formulează alte consideraţii extrem de vii şi de pertinente privind literatura memorialiştilor şi specia jurnalului intim. În aceste fragmente îşi declară dragostea pentru jurnal, pe care îl aşează în ierarhie chiar deasupra romanului, care are un dezavantaj major, "*elimină anumite conţinuturi şi dă altora intensităţi false*". Se pare totuşi că există destule jurnale intime care operează acelaşi tip de selecţie, care nu este doar apanajul romancierilor ci şi al jurnaliştilor. Literatura aceasta a memorialiştilor iar pe listă încap numele unor jurnalişti sau autori de memorii celebri ca Samuel Pepys, Jonathan Swift, Montaigne, Jean Jacques Rousseau, Saint-Simon, Jules Renard, Amiel, fraţii Goncourt, etc.), "cresc în valoare, ca vinul, pe măsură ce se învechesc". Valoarea lor este "*conferită de lipsa lor de orice integrare în mode estetice trecătoare, e însăşi garanţia expresiei, autenticităţii lor umane. Arta este expresie a omenescului, dar expresie plus convenţie. Convenţia sfîrşeşte prin a înăbuşi omenescul. Cele mai mari capodopere ale literaturii universale cer, pentru a mai putea fi primite, o permanentă, dificilă reactualizare. O reactualizare care, de fapt, le desfigurează*".

În plus, jurnalul intim are o structură proteică, el se poate extinde spre alte orizonturi literare, spre poem, pamflet, epic, de ce nu şi spre rugăciune, vezi celebra definiţie a poeziei formulată de abatele Bremond. Diaristul este un astfel de cameraman care circulă prin lume cu o cameră de filmat pe umăr pentru a surprinde prin lentila ca un ochi de peşte al propriei sale subiectivităţi infinitele arabescuri şi seriile lungi de metamorfoze fractalice prin care trec contemporanii lor sau lumea în care trăiesc.

Jurnalul intim nu se învecheşte, o altă observaţie esenţială, în opinia mea, dimpotrivă valoarea lui literară creşte o dată cu trecerea timpului, exact ca în cazul vinului, iar valoarea memorialistică este înnobilată de acest dat. Exemplele citate de Eugen Ionescu sunt cele ale jurnalelor lui Samuel Pepys, Jonathan Swift, Montaigne, Rousseau, Saint-Simon, Jules Renard, fraţilor Goncourt, Amiel, dar cred că s-ar putea adăuga la enumerare şi alte nume mai apropiate de epoca noastră, îmi vine în minte la întîmplare exemplul lui W.N. Barbellion[8], autorul unui unic *Jurnal al unui om dezamăgit*, opera care l-a noi a avut un impact asupra producţiilor similare ale lui Mihail Sebastian, Jeni Acterian sau Emil Cioran. Nu în ultimul rând un jurnal intim trebuie să fie un şantier, şi aici Eugen Ionescu îi subtilizează lui Mircea Eliade titlul unui roman care purta subtitlul "Jurnal indirect", un teren al experimentelor literare, sau un loc unde sunt deprinse tehnicile mărturisirii. Din acest punct de vedere am putea spune că valoarea literară a unui jurnal intim nu poate depăşi valoarea operei autorului care l-a scris, după cum monograful unui autor oarecare îşi poate verifica mult mai uşor ipotezele de lucru, verificând cu atenţie o asemenea sursă de informaţii care sunt preluate direct de la autorul respectiv. Ce ar fi făcut monografii unor scriitori ca Goethe, Lev Tolstoi, Fiodor Dostoievski, A. Gide, Franz Kafka, Elias Canetti, fără acel bogat tezaur de informaţii extras direct din jurnalele sau, după caz, din cărţile cu caracter autobiografic ale acestor mari scriiitori. Dacă literatura se poate perima din punctul de vedere foarte strict al tehnicilor literare, de aici rezultînd din partea autorilor un efort constant de primenire, jurnalul are avantajul constanţei, nu se poate inventa nimic, structura lui este imuabilă, nimic nu se poate schimba sau inventa, jurnalul surpriinde cronologia unei vieţi, iar articolul lui Eugen Ionescu emulează exact această structură, fiind de fapt vorba despre câteva pagini dintr-un jurnal imaginar despre jurnalul intim, mai exact despre trei notaţii din zilele de 20, 23 şi 25 iulie, dar anul nu este precizat. Salvarea de la perimare i-ar veni chiar de la nuditatea cu care prezintă faptele, şi de la îmbinarea general-umanului cu situaţiile particulare. Astfel "*jurnalul, prin*

[8] W.N.P. Barbellion, *Jurnalul unui om dezamăgit,* prefaţă de Mircea Vasilescu, traducere din engleză şi note de Anca Bărbulescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008

lipsa lui de "artistic", are garanţie de expresie, precizie, adevăr". Din toate aceste cauze expuse pînă acum autorul va considera jurnalul „*genul originar literar, genul tip*", „*adevăratul gen literar*", declaraţie fermă care reabilitează complet specia şi o salvează de acuzaţiile care i se aduceau de către Camil Petrescu sau G. Călinescu, sau de mai mulţi alţi adversari ai săi, de la noi sau de aiurea. În ultima zi de vacanţă în satul bunicilor, Chapelle Anthenaise, după ce a vorbit cu atâta entuziasm despre calităţile jurnalului, autorul îşi rezervă puţin spaţiu ca să vorbească despre o carenţă majoră, "*lipsa lui de grupare în jurul unor centre de probleme*". Singura specie literară care asigură o asemenea coerenţă este eseul, iată de ce autorul va îmbina cele două specii, dînd naştere uneia noi, o struţo-cămilă, jurnalul eseu, atunci când va alege să publice, la maturitate, primele sale jurnale în limba franceză. Cu toate acestea poate din oroare de exces de tehnică literară, preferă jurnalul intim romanului, care "*elimină anumite conţinuturi şi dă altora o intensitate falsă*". Spre deosebire de teoriile moderne care stabilesc clar graniţele dintre poezie şi proză, mă gândesc de pildă la acel text clasic al profesorului de matematică Solomon Marcus, pe care l-am studiat la seminarul cursului introductiv în Teoria literaturii pe când eram student în anul I, Eugen Ionescu nu distinge între poezie şi proză, considerând că cele două îşi au originea în rădăcina lor comună, care nu este alta decât jurnalul, căci „*între poezie şi proză, eu nu văd nici o diferenţă de natură, ci numai diferenţele graduale de intensitate şi de densitate ale unui unic principiu: jurnalul. Nici nu înţeleg ce alt interes îmi poate prezenta poezia, romanul, jurnalul care nu sunt biografii, autobiografie"*[9].

Jurnalul intim poate fi o matrice, o magmă primordială prin care circulă tot felul de idei, simboluri, imagini, din care se poate naşte o capodoperă. În fond născând un asemenea enunţ, E. Ionesco nu era departe de conceptul clasic de autenticitate, aşa cum fusese el definit de mai toţi scriitorii reprezentativi ai generaţiei interbelice, de Mihail Sebastian, Mircea Eliade sau Camil Petrescu, pentru a nu-i numi decât pe cei mai importanţi, cu precizarea că acest concept se naşte la noi din mantaua câtorva texte foarte importante ale lui André Gide, el însuşi autor al unui foarte interesant jurnal intim. Pe lângă această filiaţie dublă, trăsătura esenţială a jurnalelor lui Eugène Ionesco o constituie chiar fragmentarismul.

Asupra acestei trăsături foarte speciale a poeticii jurnalului intim se oprise şi Mircea Eliade, cel care a avut o relaţie foarte apropiată şi de durată cu opera lui Gide, şi cu epura acesteia, jurnalul intim al autorului. Astfel, dacă în tinereţe se lăsa sedus de fervoarea imoralismului gidian şi inventa tot felul de personaje de roman lipsite de profunzime psihologică, tocmai pentru a ilustra idei primite de-a gata sau preluate de la Gide, va continua să frecventeze *Jurnalul*, prima oară în perioada cât va fi ataşat cultural la legaţia română din Lisabona, se pare că în una dintre vacanţele sale din Cascais îşi luase cu el ca să le recitească şi jurnalele lui Gide sau a lui Julien Green fără să caute în ele cine ştie ce judecăţi fundamentale ci simplele notaţii mărunte, cotidiene, fără valoare ecumenică. La cele două jurnale revenea întotdeauna cu mare plăcere, de altfel în tinereţe reluase în volumul *Insula lui Euthanasius*, publicat iniţial în Revista Fundaţiilor Regale, un studiu de mitanaliză literară pornind de la textul lui Green, intitulat *Treptele lui Julien Green,* unul dintre primele studii de acest gen din literatura română. Se pare că jurnalul acestuia, vezi şi situaţia perfect asemănătoare a jurnalului lui Gide, era un soi de imensă debara, care îi satisfăcea autorului nevoia de a fi scriitor, în el înghesuia toate ideile care îi veneau, scria câteva zeci de pagini pe zi, nu scria deloc articole iar în el puteau fi descoperite scurte eseuri, dialoguri, mici proze sau descrieri, amintiri din călătorii, aforisme, cugetări, imagini, cu alte cuvinte o magmă uriaşă de senzaţii, de frînturi, căci un jurnal intim nu putea fi decât al fragmentului, sau al fărîmei, cum îl numea, furând un cuvânt poetic al lui Arghezi, Eugen Ionescu. Poate acesta este motivul pentru care Mircea Eliade a ales să publice doar fragmente din marele său jurnal,

[9] Eugen Ionescu, într-o cronică din 1932 la volumul *Febre* al poetului Virgil Gheorghiu.

în mare parte distrus după incendiul care i-a cuprins biroul, cu câteva săptămâni înainte de moartea sa din campusul Universităţii din Chicago, titlul ediţiei în limba franceză fiind tocmai acesta *Fragments d'un journal.* Nu intru în detalii dar schema naratologică propusă de Phillipe Lejeune[10] în *Pactul autobiografic* poate fi de mare folos cercetătorilor operei lui Mircea Eliade, din moment ce acesta propunea mai multe tipuri de autobiografii, de la romanul **Şantier**, subintitulat „jurnal indirect" la *Memorii*, în care confesiunea personală este prinsă în cadrele mai strîmte ale genului. Cu toate acestea nu există o foaie de temperatură mai exactă decât jurnalul intim, chiar dacă în acesta M.Eliade evită confesiunea gidiană, ci preferă jurnalul ex-time, în care biografia este uşor ascunsă sau coafată, fiind preferată autenticităţii tirania stilului.

Mircea Eliade, ca orice autor de jurnal care se respectă citea în mod frecvent jurnale, printre ele figurau şi cele ale lui Paule Règnier, o autoare mai puţin cunoscută la noi, Jules Renard sau Virginia Woolf, dar revine mereu la jurnalul lui Gide, un soi de *companion book*, de carte de căpătîi pentru el. Eliade ajunge la concluzia că în ciuda fragmentarismului acesta liminar jurnalul poate fi o carte care transmite o serie de mesaje, directe sau doar codificate, iar lectura lui îţi oferă acces la un soi de capsulă a timpului, care recitit îţi oferă şansa de a regăsi toate momentele pierdute ale propriei tale vieţi, care trăiesc, condensate, în acele texte.

Din jurnalul lui André Gide M.Eliade decupează cu o pereche de foarfeci Dada tot felul de citate pe care le lipeşte apoi în opera proprie, pentru acel efect de ecou controlat, de privire în oglinzi paralele. Este citată butada sa că lumea nu va fi salvată decât de nesupuşi, nu o singură dată, ci chiar de două ori. Într-o discuţie cu un prieten evreu acesta îi spune că cea mai urîtă zi din viaţa sa a fost cea în care a descoperit o notiţă datînd din 24 ianuarie 1914 când A. Gide scrisese în jurnal că literatura scrisă de evrei francezi nu se putea integra în literatura franceză, pornind de la un portret al lui Leon Bloom. Spre fericirea mea acelaşi episod este relatat şi de Mihail Sebastian care povesteşte că Eugen Ionescu i-ar fi arătat acel fragment încă din 1941 iar textul ar fi putut apărea în *Porunca vremii*, una dintre gazetele legionare de influenţă. Iată, spre exemplu, un asemenea fragment, scris de Gide pe 28 septembrie 1949, care se potrivea exact contextului socio-politic totalitar din România ocupată: „*Opresiunea nu-i poate înjosi pe cei mai buni, în ceea ce-i priveşte pe ceilalţi ei nu au nicio importanţă. Lumea nu poate fi salvată decât de unii. În epocile neliberale spiritul atinge cea mai mare virtute*".

Personal nu pot fi de acord cu elitismul lui Gide, eu cred că toţi oamenii au dreptul să fie salvaţi şi că tocmai acesta era rostul elitelor, să le asigure salvarea. Probabil Gide preluase ideea de la Nietzsche, un filosof care nu a fost niciodată pe gustul meu. Altădată, în acelaşi jurnal, Gide scrie că secretul slăbiciunilor sale l-a constituit îngrozitoarea sa modestie, o balivernă mai mare nici că se putea să spună, dar Mircea Eliade nu protestează, poate că îl aprobă tacit. Într-o frază în care Gide afirmă că este înclinat să considere Cosmosul drept un joc al lui Dumnezeu istoricul religiilor din Mircea Eliade se trezeşte şi descoperă o concepţie hindusă, după cum recitit cu aceeaşi ochelari ***Théesèe,*** i se pare o mediocră preluare a mitului grecesc, A. Gide fiind incapabil să înţeleagă că anumite episoade ale mitului, vezi exemplul similar al mitanalizelor lui Claude Lévy-Strauss, anume saltul lui Tezeu în mare, dansul beryelor, proba labirintului şi firul Ariadnei, confruntarea cu monstrul(Minotaurul), nu sunt decât probele unui scenariu ancestral al iniţierii. Acelaşi scenariu pe care Mircea Eliade îl va detecta cu uşurinţă în romanul lui Jules Verne, *Călătorie spre centrul pământului,* după cum reiese chiar dintr-o notiţă din **Jurnalul** său. Mircea Eliade nu va reciti cărţile lui Gide pe care le îndrăgise în tinereţe, este vorba despre *Imoralistul, Falsificatorii de bani, Caietele lui André Walter, Fructele pământului*, iar impactul acestei admiraţii se simte destul de bine de către toţi cititorii avizaţi, m-am pronunţat asupra ei într-un studiu ce a prins contururile unei

[10] Phillipe Lejeune, *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, Bucureşti, Editura Univers, 2000

cărţi întregi şi nu ar avea sens să mă repet sau să mă rezum aici, dar se întreabă dacă Gide ar fi putut citi jurnalul lui Kierkegaard, pentru că citea destul de prost cărţi în limba germană, iar *Şcoala femeilor* şi *Robert* i se par de-a dreptul enervante şi insuportabile, istoria lui Eveline fiind cea a unei mic burgheze, un soi de madame Bovary, care descoperă brusc că bărbatul ei este un mediocru şi face din asta o mare dramă. Lui Eliade se pare că a descoperit mai multe pagini scrise de Gide la vîrsta de douăzeci de ani, în care acesta ar fi avut vocaţie de critic literar, în care acesta îi făcea praf pe Baudelaire şi Paul Bourget, dar în care acesta era doar cîrcotaş sau bîrfitor, cum este uneori şi în Jurnal, după cum ştafeta interesului lui Gide pentru social este preluată de sartre şi dusă mai departe, de fapt ambii au fost la un moemnt dat mari admiratori ai marxismului, dar Gide s-a vindecat în vreme ce Sartre a murit marxist.

Un al treilea mare admirator interbelic al jurnalului lui Gide a fost chiar Mihail Sebastian, autorul celui mai artistic şi mai chinuit jurnal intim interbelic. Mircea Eliade exclama, după ce va citi câteva pagini publicate în Revista Fundaţiiilor Regale, că lectura acestui document i-a dat sentimentul acut al infidelităţii permanente faţă de vocaţia sa principală, cea de a fi scriitor român, de fapt colegii săi de breaslă, istorici ai religiilor de reputaţie mondială, îl lua uneori peste picior pentru acesta încăpăţînare de a nu abandona cariera de scriitor, şi cred că era sincer. Mihail Sebastian văzuse în Gide, căruia i-a analizat opera în mai multe articole, un soi de frate mai mare, iar lectura jurnalului îi va produce delicii greu de egalat, deşi notaţiile despre Gide sunt mai puţine, la un moment dat autorul anunţa un volum de vreo 400 de pagini care, pe lângă studiul consacrat corespondenţei lui Marcel Proust ar fi trebuit să conţină şi un studiu despre *Jurnalul* lui Gide. Iată un exemplu extras din *Jurnalul* lui Mihail Sebastian, poate cel mai reuşit jurnal al unei crize etice dar şi etnice al perioadei interbelice, care ne oferă, dacă îl citim cu atenţie, punctuale mărturii ale admiraţiei faţă de *Jurnalul* maestrul său, André Gide : ”***Mon roman cesse de m'intereser lorsque je cesse d'y travailler***” *notează Gide, în momentul în care lucrează fără prea mare tragere de inimă la* ***L'Ecole des femmes****. Am dat aseară întîmplător peste această frază (tăiam volumul XV din* ***Oeuvre completes****) şi am primit-o ca pe un avertisment. Dacă nu revin imediat la manuscrisul meu, îl pierd*”. Sigur, orice comparatist de bună credinţă ar privi asemenea notaţii drept semnale clare ale influenţei literare.

Deşi Camil Petrescu nu era deloc îndrăgostit de literatura lui Gide şi repingea orice paralelă între opera sa şi cea a marelui scriitor francez, deşi asemenea paralele s-au făcut şi se vor face. Într-un text consacrat tehnicii romanului poliţist el lua peste picior amintirile reale de altfel ale autorului, care fusese la un moment dat membru al curţii de juri din Rouen, vorbind despre experienţele apocrife şi cam echivoce şi despre dosarul de existenţe ca despre nişte chestiuni extrem de dubioase, inferioare chiar tehnicii romanelor poliţiste. Eu cred că bietul Camil Petrescu era uşor invidios pe succesul de casă a lui gide şi nu emitea o judecată obiectivă, el respingea romanul lui James Joyce, **Ulise**, dar aici se întâlneşte cu Virginia Woolf, observaţia că acesta refuza în jurnalul ei orice merit romanului provenind tot din Jurnalul lui Mircea Eliade, un mare îndrăgostit de Joyce.

Dar chiar dacă neagă influenţa lui Gide o bună parte din teoriile sale privind autenticitate îşi au izvorul în ele, să nu uităm că autorul a ţinut chiar şi un jurnal intim, foarte repede abandonat însă. Dacă citim cu atenţie puţinele notaţii salvate de la distrugere din acest caiet de Note zilnice, cum l-a intitulat chiar editorul, Mircea Zaciu, descoperim o asumare indirectă a influenţei lui Gide, de-a dreptul amuzantă, pentru că autorul crede că textul lui, *Addenda la falsul tratat*, i-ar fi deschis ochii lui Mihail Sebastian asupra tehnicii lui Gide. Astfel Camil Petrescu [11] citează o discuţie cu colegul său, M. Sebastian, dar nu ştim dacă aceasta este reală sau a fost inventată pentru a-i servi *pro causa sua*: „*Termenul autorizat mi-l citează cu admiraţie Sebastian. Îmi spunea că volumul* ***Cum am devenit huligan*** *e născut de-*

[11] idem, ed.cit, p.112

a dreptul din Fals tratat. *Am protestat faţă de atâta exagerare. Atunci mi-a spus ce înţelege prin asemenea influenţe: -Gide a remarcat admirabil ce înseamnă o asemenea influenţă. Anume, un scriitor autorizează anume domeniu vecin cu literatura.* ***Fals tratat***[12] *a autorizat* ***Cum am devenit huligan***". Discuţia pare reală, deşi a trebuit să caut în Gide acel pasaj în care apare termenul citat de Mihail Sebastian, şi mărturisesc că nu l-am descoperit încă, deşi s-ar putea să fie doar o inferenţă pe care Mihail Sebastian o scoate din textul primar. Oricum *Falsul tratat***,** constituie, *mutatis mutandis***,** un *Journal de Faux Monnayeurs* pentru creaţia dramatică a lui Camil în timp ce *Cum am devenit huligan* e mai apropiat de metoda lui Gide, pentru că strânge într-un dosar toate textele publicistice, dosar cu ajutorul căruia putem descoperi modul în care a fost receptat romanul său, *De două mii de ani***.** Oricum André Gide rămâne părintele romanului autoreferenţial modern, procedeul fiind preluat şi de nepoţii săi postmoderni. Procedeul esenţial e punerea în abis definită într-un celebru pasaj din **Jurnalul**[13] marelui scriitor francez. André Gide exemplifică acest procedeu citând celebra piesă în piesă din Hamlet, supranumită *Cursa de şoareci*, în Wilhelm Meister scenele cu marionete sau serbarea de la castel, sau în *Prăbuşirea casei Usher* lectura pentru Roderick. Totuşi cea mai apropiată secvenţă i se pare exact pasajele din *Narcisse şi La Tentative amoreuse* în care apare pentru prima oară şi comparaţia cu celebrul procedeu al blazonului, cel al punerii în abis. Criticul de artă Victor Ieronim Stoichiţă[14] este convins că, deşi André Gide nu este inventatorul procedeului ek-phrastik, are măcar meritul de a-l fi botezat cum se cuvine.

În perioada 1947-1965 **Jurnalul** lui Gide trece printr-un soi de con de umbră, cărţile autorului sunt trecute la fondul secret, dacă nu mă înşel Matei Călinescu evocă în *Amintiri în dialog*, carte scrisă la patru mîini cu amicul său, psihiatrul Ion Vianu, fiul criticului literar Tudor Vianu, faptul că prin Bucureşti circula în epocă un soi de împrumutător clandestin de cărţi interzise, care, contra cost, îţi găsea orice titlu oprit ţi-ai fi dorit. Cu toate astea la sfîrşitul anilor şaizeci când încep să apară din nou traducerile din Gide în limba română, între 1965 şi 1970 apar pe rând *Pivniţele Vaticanului*, cu o sintetică prefaţă semnată de Nicolae Manolescu, *Tezeu, File de toamnă, Paludes, Şcoala femeilor, Robert, Călătorie în Congo, Prometeu, rău înlănţuit*, şi last but not least, prima selecţie din Jurnal, realizată de Savin Bratu. Menţionez aici un fapt absolut semnificativ, faptul că nici pînă în prezent opera lui Gide nu a fost tradusă integral în limba română, şi că pînă în prezent nu a fost scrisă nicio monografie românească despre acest autor francez, două puncte negre agăţate în pieptul culturii române.

În perioada postbelică preocuparea pentru acest tip de jurnal intim a continuat foarte mulţi critici s-au oprit asupra lui, fie că ne referim la una dintre temele lui Nicolae Manolescu[15], *Duplicitatea lui André Gide*, în acesta N.Manolescu întăreşte ideea influenţei lui Gide asupra lui Jean-Paul Sartre, pornind de la interesul comun pentru chestiunile sociale, este analizat scurtul episod al angajării sale contre couer în timpul ocupaţiei germane, pentru că nu putea să adere la nimic el se distanţează de colaboraţionismul lui Drieu de la Rochelle, deşi la început fusese destul de ezitant. Eugène Ionesco va transcrie în *Prezent, trecut, trecut,*

---

[12] Camil Petrescu, *Addenda la falsul tratat* în *Teze şi antiteze, Eseuri alese,* ediţie de Aurel Petrescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 153

[13] „*Îmi place ca într-o operă de artă să se afle transpus, la scara personajelor, subiectul însuşi al acelei opere. Nimic nu o luminează mai bine şi nu stabileşte mai sigur proporţiile ansamblului. În unele tablouri ale lui memling sau Quentin Metsys, o mică oglindă convexă şi întunecată reflectă, la rândul ei, interiorul scenei unde are loc scena pictată. În tabloul Meninelor lui Velasquez(dar puţin mai altfel) întâlnim acelaşi procedeu. Îl regăsim, în sfîrşit, în literatură*". În André Gide, *Jurnal. Pagini alese*. 1889-1951, prefaţă, traducere şi note de Savin Bratu, Bucureşti, Editura Univers, 1970

[14] Victor Ieronim Stoichiţă, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii epocii moderne*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1999, p. 25

[15] Nicolae Manolescu, *Duplicitatea lui A.Gide*, în *Teme*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 48

prezent mai multe pagini din jurnalul scris în anii 40 în care condamna tocmai această alunecare spre fascism a principalei reviste de cultură a Franţei, Nouvelle Revue Française, şi a celor care colaborau la ea, regina revistelor culturale franceze, imitată la noi cu destul succes de către *Revista Fundaţiilor Regale Carol al II-lea*, poate cea mai valoroasă revistă culturală existentă vreodată în cultura română. Astfel jurnalistul îşi notează consternarea într-un soi de mini antologie a ruşinii, concept lansat mai tîrziu de Virgil Ierunca, pentru a aduna gesturi de colaboraţionism ale intelectualilor din România comunistă, pasajele sunt scrise în priză directă la real, în anul 1940 când Eugen Ionescu îi scria celebrele epistole lui Tudor Vianu şi trimitea lui Paul Zarifopol la revista *Viaţa Românească, Scrisorile din Paris*. Citez doar paragraful cheie: "*Văd numere recente din* ***Nouvelle Revue Française****: lucru incredibil,* ***N.R.F.*** *este favorabilă germanilor. Umbre lamentabile, intelectuali de dreapta, debili vrând să facă pe puternicii, Drieu la Rochelle, Brassilach, Petitjean, Montherlant, etc... scriu că Franţei i-a lipsit duritatea, virilitatea şi că Germania îi va reda această virilitate care îi lipseşte*".

Apoi urmează un citat al unui pasaj destul de lung dintr-un poem al lui Drieu la Rochelle în care acesta ridica în slăvi infuzia de grandios adusă de cultura Germaniei, în maniera în care Emil Cioran al nostru vorbea în *Schimbarea la faţă a României* despre necesitatea aceasta de a reînvăţa de la germani destinul unei mari culturi, care are chiar capacitatea de a transgresa Eticul, şi de a comite crime în numele unui statut de conducător al lumii. Un singur lucru ar trebui spus că în această perioadă Gide se retrăsese de la revistă şi nu participa în niciun fel la activitatea redacţională. Un admirator deschis al Jurnalului lui Gide, doar în partea lui estetică nu neapărat în dimensiunea lui morală era Nicolae Steinhardt. Acesta după ce a trecut prin experienţa carcerală şi cea a convertirii a simţit că poate da structurii gidiene o încărcătură mistică, să-i adauge diverse valori creştine, şi a scris mai multe variante din *Jurnalul fericirii*, prima i-a fost confiscată de Securitate, rezultând o carte minunată, poate cea mai importantă operă a literaturii de sertar, căci, aşa cum s-a dovedit Revoluţia din 1989 i-a cam prins pe scriitorii români contemporani cu sertarele goale. Ecoul acestei preocpări constante pentru literatura lui Gide străbate şi în volumul care l-a consacrat în care descrie întâlnirea sa cu E.Seilleire, care a avut loc în 1937 şi în care cei doi l-au comparat pe A. Gide cu Henry Massis, o reminiscenţă a acestei discuţii a trecut mai apoi în articolul publicat în Revista Fundaţiilor Regale.

Urmată de un capitol din studiul de mai mare amploare a lui Eugen Simion[16] consacrat poeticii jurnalelor intime, volumul al doilea fiind consacrat diarismului european, şi de ce nu un scurt capitol din eseul de debut al lui Mircea Mihăieş[17], intitulat *De veghe în oglindă*, în care există inserat şi un foarte interesant studiu la temă, intitulat printr-o punere în abis gideană chiar **Viaţa în abis**. Adversar declarat al jurnalului intim, jurnalul lui A. Gide i se pare suspect lui Alexandru Paleologu[18] tocmai pentru că îl bănuieşte de un soi de „cabotinism moral destul de dubios", deşi îi recunoaşte valorile omeneşti şi culturale, patosul extraordinar în asimilarea culturii europene, etc. La antipodul acestei poziţii se situează însă călugărul filosof de la Rohia, Nicolae Steinhardt, care în timpul unui dialog cu Ioan Pintea[19] mărturiseşte că citea frecvent asemenea jurnale, printre cele mai reuşite le alege pe cele ale lui Gide sau Eliade, apreciat şi de Sergiu Al.-George, prietenul său din temniţă, dar şi micul jurnal al Calpuzanilor(n.m. *Falsificatorilor de bani*). Şi el scrisese un asemenea jurnal, *Jurnalul fericirii,* dar acesta la data acordării interviului îi fusese confiscat de Securitate, acesta urmând a-i fi restituit abia ulterior scrierii celei de-a doua versiuni.

---

[16] Eugen Simion, *Jurnalul total. „Oser être soi" Cazul Gide*, în *Ficţiunea jurnalului intim, Intimismul european,* vol.2, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2001, p. 126

[17] Mircea Mihăieş, *Viaţa în abis* în *De veghe în oglindă,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988, p. 97

[18] Alexandru Paleologu, *Ispita jurnalului* în *Simţul practic*, ediţia a doua, Iaşi, Editura Polirom, 2009, p. 95

[19] N.Steinhardt, *Primejdia mărturisiirii, Convorbiri cu Ioan Pintea*, Cluj, Editura Dacia, 1993, p.145

Savin Bratu, în prefaţa primei ediţii, aspru cenzurate, a Jurnalului, editată cu ocazia centenarului naşterii autorului a citat, pornind de la surse franceze, câteva serii de interpretări contemporane ale operei lui Gide, pornind de la un studiu lacanian asupra conflictului dintre scriitor şi verişoara şi apoi soţia sa, Madeleine, prototipul Alissei din *La porte étroite*, şi de la un incident produs în 1918 în care îi mărturisea brutal homosexualitatea sa şi apetenţele pentru tinerii africani, descrise cu cruzime şi lux de amănunte în *Jurnal*, pornind de la teza, refutată de Mircea Eliade, a sincerităţii liminare şi integrale, episod descris mai apoi în opera cu caracter autobiografic dar cu un frumos titlu latinesc, împrumutat de la o operă virgiliană sau atribuibilă poetului roman, un poem intitulat Ţînţarul, *Et nunc manet in te,* inclus în cele din urmă şi în Jurnal, care alături de cartea sa de memorii, *Dacă bobul nu moare*, alcătuiesc un adagiu biografic foarte necesar peste care nu poate sări niciun biograf de-al său. La paginile de jurnal Gide a adăugat apoi şi diverse fragmente din *Foi răzleţe* sau *Note de toamnă*, accentuînd astfel caracterul eseistic al întregului, după cum a inclus numeroase impresii de călătorie, chiar mini jurnale care se reflectă prin procedeul descris chiar de el, cel al punerii în abis, în operele literare de sine stătătoare, cum ar *Fructele pământului* sau *Călătorie în Congo, Renunţarea la călătorie*, conţine o relatare a voiajului în Algeria, în anul 1903, şi de ce nu, *Întoarcerea din URSS,* sau *Retuşuri la întoarcerea mea din URSS*. Savin Bratu citează în prefaţă studiul unui psihanalist francez, colegul lui Marthe Robert, cel al lui Jean Delay, ajuns printre nemuritorii Academiei Franceze, *Tinereţea lui André Gide*.

În ordinea cronologică a exegezei *Jurnalului* urmează un scurt dar foarte dens studiu al lui Mircea Mihăieş[20] din volumul *De veghe în oglindă,* intitulat *Viaţa în abis,* în care, într-un spaţiu relativ concentrat autorul reuşeşte să pună în evidenţă foarte multe din temele preferate şi obsesiile autorului, fără ca nimic din poezia intrinsecă a operei literare descrise să se piardă, de altfel niciunul dintre aceşti exegeţi români nu încearcă să epuizeze toate temele, nici nu ar fi fost posibil, fiecare prezintă o versiune parţială, urmând ca cititorul să-şi formeze o opinie abia dupa lectura cărţii.

Şi Savin Bratu, şi Mircea Mihăieş dar şi Eugen Simion, ceva mai tîrziu, pun în evidenţă oglinda destul de deformantă prin care sunt priviţi toţi marii scriitori contemporani, Paul Claudel, Paul Valéry, Marcel Proust, alteori din raţiuni de amiciţie personală autori cu o poziţie destul de marginală sunt supraevaluaţi dar trebuie să o spunem răspicat, Gide era prea subiectiv pentru a fi critic literar iar afirmaţiile sale trebuie luate drept un mod de a privi lumea literară franceză, din nou deschizătorii de drumuri fuseseră fraţii Goncourt sau poate în anumite fragmente chiar jurnalul lui Jules Renard. Despre jurnalul fraţilor Goncourt, adorat de Marcel, personajul lui Marcel Proust, care îl împrumută de la Gilberte şi îl citeşte chiar în tren, la întoarcerea la Paris, Gide are o părere destul de proastă, el preia opinia unui prieten că nu ar exista o operă literară mai falsă.

Ceea ce poate fi uşor decelat şi toţi cei trei exegeţi principali români cad de acord este insaţiabila sa poftă de lectură, A. Gide citeşte mai tot timpul, în tot felul de situaţii neconvenţionale, acasă, în pat, la reşedinţa din Cuvervile, în orăşelul Auteuil, sau la hotel, aflat în Paris, în tren, pe vapor, la umbră sau la soare, citeşte pe stradă, mergând, cu voce tare, în şoaptă, cu creionul în mână, i se citesc capitole din cărţile diverşilor lui prieteni scriitori, sau îi citeşte seara la culcare soţiei sale, la umbra unui palmier, lângă o oază, în fîn, într-un parc din Paris, în U.R.S.S., îşi ia pretutindeni cărţile cu el în timpul călătoriilor sale foarte lungi, într-un compartiment de tren, la vagon lit, vezi versurile din celebrul *Rond pentru a arde ceea ce ai adorat* din *Fructele pământului*, de altfel avea o uriaşă bibliotecă, garnisită cu cărţi extrem de preţioase, unele purtând chiar autograful autorului, pe care şi-o alimenta zilnic, îngrijite cu o dragoste de rafinat bibliofil, cu coperţi cusute cu fir de aur, şi din aceasta nu lipsesc marii autori universali, Fiodor Dostoievski, și despre care a scris un eseu întreg

[20] Mircea Mihăieş, *Viaţa în abis* în *De veghe în oglindă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988, p. 97

pentru că făcuse o adevărată pasiune pentru literatura sa, Lev Tolstoi, Ivan Turgheniev, dar şi *Eseurile* lui Montaigne, pe care le purta întotdeauna cu el, într-o ediţie de buzunar, predicile despre moarte ale lui Bossuet, piesele lui Racine sau Molière, ca să citǎm doar câteva exemple mai semnificative. Singura lui scăpare, pe care călugărul Steinhardt nu o poate accepta, este că şi-a scos colecţia la licitaţie vânzînd-o unor anticari şi nu a donat-o Bibliotecii Naţionale a Franţei din Paris.

Motivul central al *Jurnalului* rămâne însă acest uriaş şantier al autoconstrucţiei, poate din acest motiv, în ciuda scăderilor de natură morală, funcţia etică a jurnalului fiind mai mult de natură implicită decât explicită, de altfel chiar N.Steinhardt autorul eseului manuscris despre morala lui Gide păstrat la Rohia, care respingea opera literară în numele acestor precepte de natură morală şi chiar pornind de la argumente din drept, să nu uităm că N. Steinhardt îşi luase un doctorat în drept constituţional, iar judecata de tip moral nu poate fi aplicată integral unui text literar, fără a încălca celebrul principiu al separaţie valorilor estetice, instituit de Titu Maiorescu. Criticul era el însuşi autorul unui Bildungs-Tagebuch, al *Însemnărilor zilnice*, a unui jurnal de formaţie, specific mai ales modelelor romantice germane care l-ar fi putut influenţa. Din acest motiv jurnalul intim a constituit pentru întreaga clasă a scriitorilor burghezi un soi de nissus formativus, de şantier al autoobservaţiei şi autoperfecţionării. N. Steinhardt ajungea în studiul său, abandonat de altfel printre manuscrisele de mai mică importanţă, din care a extras mai multe texte publicate în *Revista Fundaţiilor Regale* şi în alte reviste interbelice, la concluzia destul de pripită că singura vinovată pentru derapajele sale morale rămâne mama sa, care nu i-ar fi înculcat principiile morale, cunoscute îndeobşte de români prin definiţia celor şapte ani de-acasă, o văduvă care l-a educat pornind de la un rigorism moral specific catolicismului, educaţia aceasta fiind cea care l-a împins în braţele unui hedonism, specific multor scriitori contemporani, vezi spre comparaţie cazul lui Marcel Proust, care nu primise o asemenea educaţie în copilărie. N.Steinhardt făcea o observaţie corectă, majoritatea intelectualilor, francezi, români sau de aiurea nu internalizează un sistem de valori morale, de natură religioasă dar nu numai, în personalitatea lor, şi de aici apar cazurile unor indivizi foarte dotaţi din punctul de vedere intelectual, sclipitori în operă, dar care eşuează lamentabil în biografie. Motivele ar trebui căutate în altă parte, într-o anume scrîntеală generală a societăţii franceze în general, atrasă de boemă, libertinaj şi de acest sistem de viaţă hedonist, care oferea scriitorilor accesul rapid la tot acest permanent. Din acest punct de vedere afirmaţia lui Roland Barthes[21], şi el un hedonist care valoriza destul de mult plăcerile interzise, de altfel Jurnalul lui Gide i-a influenţat destul de mult paginile şi notaţiile pe tema homosexualităţii din *Incidente,* mai există un exemplu notabil de asemenea jurnal în literatura română, cel al lui Ion Negoiţescu, încă inedit, dar anunţat în epură de memoriile din *Straja dragonilor,* volum neîncheiat, care vedea un fior mistic în Jurnalul lui Gide mi se par destul de exagerate, sigur că punctual poţi întâlni în carte aproape orice, dar per ansamblu textul lui Gide nu este decât un monoton discurs despre opera şi ideile lui Gide. Aici putem invoca tot judecăţile tranşante din studiul încă inedit al lui N.Steinhardt care vedea în opera lui Gide un mesaj profund panteist dar şi un maiheism de natură morală sau religioasă.

Virgil Ierunca[22] scria la moartea scriitorului, în anul 1951, momentul fiind marcat foarte clar şi în jurnalul lui Mircea Eliade, într-un necrolog foarte inspirat, că aceasta va fi prima sa călătorie care nu va fi pusă în abis într-o carte de impresii de călătorie, într-un jurnal şi că autorul nu va mai avea puterea să-i aducă celebrele retuşuri, care seamănă pe undeva cu nu mai puţin celebrele revizuiri lovinesciene. De asemenea V.Ierunca mai nota că niciun alt scriitor francez nu a avut asupra colegilor de breaslă un impact mai puternic decât Gide, cu

[21] Roland Barthes, *André Gide şi Jurnalul său,* în *Romanul scriiturii*, traducere, antologie şi prefaţă de Adriana Babeţi, Editura Univers, 1987, p.130

[22] Virgil Ierunca, cap. *Concesii,* în volumul *Românește*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991, p. 233

excepţia lui André Malraux, decât autorul *Fructelor pământului*. Aici cred că a exagerat un pic, trecând cu vederea impactul foarte mare pe care îl aveau în epocă Sartre sau Camus, mult mai influenţi decât Gide în spaţiul modernităţii europene. Din pură fervoare autorul ar fi descoperit cultura, pederastia sau comunismul, dar în aceasta ar fi existat un soi de vid interior, din moment ce viaţa sa ar fi stat în permanenţă la răscrucea dintre identitate şi gând. Salvarea lui Gide ar fi constituit-o stilul înalt, specific culturii franceze, amplitudinea gândului şi înălţimea şi rafinamentul cugetărilor sale, el nefiind decât un personaj care s-a salvat printr-o singură frază, întreaga lui operă nefiind altceva decât o experienţă a frazei. Monica Lovinescu, ferventă cititoare şi admiratoare încă din studenţie a *Jurnalulu*i său, din păcate autoarea a ales să nu publice acele fragmente ci să le topească în textul memoriilor sale, care poartă un titlu cu valoare intertextuală, *La apa Vavilonului,* evident aluzie la un fragment din *Istoria ieroglifică*, „la apa Vavilonului, unde şezum şi plânsem", avea să se întoarcă la lectura lui Gide descoperind la Paris latura acestuia de protestatar antitotalitar, în primul rând prin *Întoarcerea din URSS* şi apoi avea să descopere corespondenţa acestuia cu Paul Claudel.

Roland Barthes definise printr-o formulă poetică foarte sintetică jurnalul intim drept un laborator de fraze. Poate din acest motic E.Simion vedea în eseul critic din *Ficţiunea jurnalului intim,* în *Jurnalul* lui Gide un asemenea rezervor nesecat de imagini, metafore, expresii literare, dar acelaşi statut îl poate avea jurnalul intim al oricărui mare scriitor european. Din această raţiune este greu de stabilit dacă un jurnal este opera spontaneităţii absolute sau în el autorul transcrie fraze consemnate mai întîi în carnete sau agende, cred că este vorba de o situaţie duală, în cazul jurnalului lui Mircea Eliade acesta semnala faptul că îşi trecea ideile în tinereţe în nişte caiete, denumite glumeţ monştri, după care le transcria pe curat în textul jurnalului. V.Ierunca crede, în răspăr cu marea majoritate a exegeţilor săi, francezi sau români, că opera lui A. Gide nu ar fi alcătuită din idei de altfel sărăcia ei de idei era proverbială, ci din imprudenţe, în vreme ce pentru a vorbi imoralismul său poetul român reia ideea lui Jean Genet care îl caracterizase drept un *immoraliste douteaux,* un imoralist ros în permanenţă de îndoieli. Două sunt operele fundamentale prin care A. Gide a schimbat cursul literaturii universale, este vorba de romanul autoreferenţial al *Falsificatorilor de bani,* de fapt o juxtapunere dintre romanul naşterii unui roman şi romanul propriu-zis, editate pentru prima oară împreună, structură narativă care prefigura metaromanul postmodern, dar şi **Jurnalul** său, un dosar al unei existenţe impure dar şi jurnalul unui dintre marii scriitori francezi, sau cum îi spunea lui A.Gide însuşi să se numească, a unui literator dedicat scrisului, cea mai importantă vocaţie din viaţa sa.A.Gide a ştiut să urmărească, cu răbdarea şi încăpăţînarea lui Odiseu, toată această epopee culturală a Franţei, pe care a servit-o punîndu-i la dispoziţie întreaga lui bogăţie sufltească, făcând apel însă la toate oportunismele posibile.

Studiul lui E.Simion[23], cel mai recent din serie, a fost inclus într-o trilogie consacrată diarismului european şi românesc prefaţate de un volum de precizări teoretice şi este cu siguranţă, cel mai articulat dintre toate, autorul lui este mult mai atent la instanţele narative, separă clar pe Autorul Gide, de Narator şi de Personaj, probabil influenţat de studiul la temă a lui Phillipe Lejeune[24], consacrat spaţiului autobiografic în opera lui Gide, care deşi era publicat prin anii 70, a fost tradus în limba română abia în anul 2000. E. Simion pune în evidenţă câteva temele esenţiale, cea a sincerităţii absolute, a îndrăznelii de a fi tu însuţi, asumându-ţi toate defectele şi toate calităţile, de a coborî cu analiza pînă la omul din subterana propriului tău Ego, că este bine să-ţi notezi totul, cele mai infime stări sau faptele perisabile joacă un rol la fel de mare în configurarea ta ca şi marile teme sau idei ale omenirii,

---

[23] Eugen Simion, *Jurnalul total. Oser être soi, Cazul Gide,* în *Ficţiunea jurnalului intim, Intimismul european,* vol.II, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2001, p.131

[24] Phillipe Lejeune, *Gide şi spaţiul biografic,* în *Pactul autobiografic,* traducere de Irina Margareta Nistor, București, editiura Univers, 2000, p. 182

pe care poţi să le dezbaţi, la care aderi sau dimpotrivă la respingi, temă pusă în evidenţă şi de cititorul de jurnal Mircea Eliade.

În linii mari A.Gide respectă principiul calendarităţii, enunţat de M. Blanchot şi reluat la noi de E.Simion, adică scrie cu regularitate în jurnal, deşi există uneori mari goluri, perioade de luni sau săptămâni în care nu scrie absolut nimic, un scriitor care se lasă ghidat de fervoare, care este cuprins de entuziasm dar se lasă mai apoi cotropit de un lac de melancolie blegoasă nu va putea niciodată să asigure acea constanţă necesară scrierii unui asemenea jurnal intim, ce ar trebui să respecte cu sfinţenie principiul latinesc, *nulla die sine linea*, pe care S. Kierkegaard îl parafrazase foarte frumos în jurnalul său, pe alocuri foarte asemănător cu cel al lui Gide, *nulla die sine lacryma*.

În privinţa locurilor unde A. Gide îşi trece gândurile în jurnal şi acestea pot fi foarte diferite, uneori îşi trece gândurile în carnete chiar în timp ce este obligat să-şi aştepte la rând la frizerie, alteori pe o bancă din Bois de Bologne, uneori în timpul unui bombardament, alteori sîcîit de o insomnie, etc.

Se răzvrăteşte adesea împotriva jurnalului, singurul lui prieten şi confesor adevărat, se luptă cu el şi îl abandonează ca pe o femeie necredincioasă, apoi revine ca să-l îmbrăţişeze, să-i împărtăşească fervorile, entuziasmele, deziluziile, senzaţiile de disperare, frica de moarte, M.Eliade povesteşte în jurnalul său că cu doar câteva zile înainte de moartea sa Gide îi spusese doctorului că se teme să nu sufere de agrafie, să nu comită greşeli gramaticale, el care nu suporta niciun fel de licenţe poetice şi de abateri stilistice de la frumoasa gramatică franceză, cu rădăcini în literatura clasicilor, pe care o deprinsese în liceu. Aidoma lui Emil Cioran Gide a fost cu siguranţă unul dintre cei mai mari stilişti ai epocii sale, având totodată şi o solidă educaţie clasică, de altfel apropo de triada doric, ionic, corintic propusă de N.Manolescu în eseul despre roman Arca lui Noe, există în Jurnal o notaţie prin care spune că nu se mai poate înţelege cu un amic, acesta fiind ionic, iar el doric. Ca orice autor de jurnal intim, profitînd şi de faptul că şi-a publicat textul în timpul vieţii, autorul se tot reciteşte, îşi priveşte viaţa într-o oglindă retrovizoare, în retrospectivă, şi se rescrie în permanenţă, dar citeşte şi alte jurnale intime, numele care apar cel mai frecvent fiind cele ale lui François Mauriac, Jules Renard, Denis de Rougemont, cu jurnalul lui german, citit la noi de Eugen Ionescu, se bucură ca un copil când primeşte cele trei volume cu vreo 3000 de pagini ale jurnalului lui Samuel Pepys, pe care le comandase prin poştă în Marea britanie, citeşte scrisorile doamnei de Sevigné, traduse magistral în româneşte de Irina Mavrodin, corespondenţa de dragoste a Heloisei cu Abelard, cea dintre Balzac şi sora sa, cea dintre Stendhal şi sora sa Pauline, sau cea dintre Flaubert şi nepoata sa, *Carnetel***e** lui Barrés, privite cum grano salis, *Memoriile* cardinalului de Retz, *Memoriile de dincolo de mormânt* ale lui Chateaubriand, *Memoriile* Annei de Noailles, poetă pe care o preţuieşte nespus, i-a citit două texte, *Dominarea* şi *Faţa minunată*, autobiografia lui Mark Rutherford, jurnalul lui Bennet din anul 1929, sau cel al lui Charles du Bos sau Maurice de Guerin. Gide era un pasionat al acestor fluxuri epistolare, a corespondat cu foarte multă lume, era un pasionat autor de scrisori, cele mai frumoase cicluri publicate au fost scrisorile trimise timp de vreo patru decenii amicului său Roger Martin du Gard, publicate în Franţa în vreo trei volume, iar la noi într-o selecţie destul de reprezentativă alcătuită de Angela Cismaş, dar şi cele trimise lui Paul Claudel sau Paul Valéry. Caută în jurnalul lui Benjamin Constant mai multe fragmente despre Goethe şi le şi identifică şi apoi le citează. Dar scena cea mai amuzantă este cea în care îl convinge pe editorul său, Gaston Gallimard că este căutat de cineva la recepţia hotelului din Paris în care acesta închiriase o cameră, şi în timpul în care rămâne singur îi violează intimitatea, citind câteva pagini din jurnalul său intim, pe care îl zărise pe un birou. Nu-i chiar atât de empatic când vine vorba de jurnalele altora, nota cea mai bună o primeşte Jules Renard, jurnalul acestuia este caracterizat foarte precis drept o distilărie, jurnalul lui Mauriac, care îi plăcuse lui N.Manolescu, vezi tema acestuia, **Cum citim?,** de-abia primeşte o notă de

trecere, A.Gide fiind enervat de lipsa sa de sinceritate, în vreme ce Denis de Rougemont se califică drept o operă bunicică. Există unele episoade istorice care îl determină să piardă caiete întregi din jurnal, nerecuperate niciodată, sau are momente în care va distruge părţi, file sau capitole, cum este cel al crizei sale conjugale, vezi analiza acestei crize în viziunea lui Lacan. După moartea Madeleinei, cuprins de remuşcare, va reface paginile acelea distruse şi va scrie *Et nunc manet in te*, un scurt text confesional în care îşi asumă toate monstruozităţile, şi încearcă să-şi ceară iertare.

BIBLIOGRAPHY

Titu Maiorescu, 1937, *Însemnări zilnice*, București, Editura librăriei Socec

Julien Green, 1982: *Jurnal*, traducere de Modest Morariu, București, Editura Univers

Julien Green. 2003, *Plăcerea de a te povesti ţie însuţi*, traducere de Modest Morariu, București, Editura Humanitas

Paul Leautaud, 1968, *Journal Littéraire*, Editura Gallimard

A.Gide, 1970, *Jurnal, Pagini alese*, 1889-1951, prefaţă, traducere şi note de Savin Bratu, Bucureşti, Editura Univers

A.Gide, 2005, *Jurnal*, traducere de Alexandra Andreea Sandu-Titu, vol I-IV, Chișinău, Editura Cartier

Alexandru Paleologu1996, Stelian Tănase, *Sfidarea memoriei*, Convorbiri, Bucureşti, Editura Du Style

Ionescu, Gelu, 1991, *Anatomia unei negaţii*, Bucureşti, Editura Minerva

Mircea Iorgulescu, *O scrisoare din Paris uitată în paginile revistei Viaţa Românească*, în revista România literară, nr. 6, 7, 8 din 2005

W.N.P. Barbellion, 2008, *Jurnalul unui om dezamăgit*, prefaţă de Mircea Vasilescu, traducere din engleză şi note de Anca Bărbulescu, Bucureşti, Editura Humanitas

Eugen Ionescu, într-o cronică din 1932 la volumul *Febre* al poetului Virgil Gheorghiu

Phillipe Lejeune, *Pactul autobiografic*, 2000, traducere de Irina Margareta Nistor, Bucureşti, Editura Univers

Camil Petrescu, 1971, *Addenda la falsul tratat în Teze şi antiteze*, Eseuri alese, ediţie de Aurel Petrescu, Bucureşti, Editura Minerva

Victor Ieronim Stoichiţă, 1999, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii epocii moderne*, Bucureşti, Editura Meridiane

Nicolae Manolescu, 1971, *Duplicitatea lui A.Gide*, în Teme, Bucureşti, Editura Cartea Românească

Eugen Simion, 2001, *Jurnalul total. „Oser être soi" Cazul* Gide, în *Ficţiunea jurnalului intim*, Intimismul european, vol.2, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic

Mircea Mihăieş, 1988, Viaţa în abis în *De veghe în oglindă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească

Alexandru Paleologu, 2009, *Ispita jurnalului în Simţul practic*, ediţia a doua, Iaşi, Editura Polirom

N.Steinhardt, 1993, *Primejdia mărturisirii, Convorbiri cu Ioan Pintea*, Cluj, Editura Dacia

Roland Barthes, *André Gide şi Jurnalul său*, în *Romanul scriiturii*, traducere, antologie şi prefaţă de Adriana Babeţi, Editura Univers, 1987, p.130

Virgil Ierunca, 1991, cap. *Concesii*, în volumul *Româneşte*, Bucureşti, Editura Humanitas

Phillipe Lejeune, 2000, *Gide şi spaţiul biografic*, în *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, București, Editura Univers

ACQUIRING STRENGTH FROM LIFE: THE PUZZLE OF ANTONIO'S QUEST FOR IDENTITY IN ANAYA'S FICTION

Oana-Andreea Ghiță-Pîrnuță
Senior Lecturer, PhD, ,,Transilvania" University of Brașov

Abstract: The present study aims at exploring a significant theme in the novel entitled "Bless Me, Ultima" by Rudolfo Anaya, namely identity, referring to the process of Antonio's development, his transition from childhood to maturity in order to understand the nature and the struggle of his identity through a spiritual journey of guidance. The focus is laid on following Antonio throughout the novel as he gets older and wiser discovering who himself really is. The puzzle of Antonio's quest for identity consists of multifarious pieces. One important element refers to the circumstances of his upbringing, Antonio being the smallest child out of six within the framework of the Márez and Luna family. The name and the land highlight the struggle in Antonio's mind. Another important role is played by Ultima, his protector. Ultima teaches him great lessons giving him the power and knowledge, sympathy and love. Ultima holds the keys to Antonio's future, between them being a very strong connection established at his birth. In the chaos of Antonio's mind, Ultima is a safe haven. She knows the answers, but she lets Antonio draw his own conclusions from life events, which spiraled his whole sense of self, making him question himself and his God. When Antonio is affected by the early deaths of so many people, he goes back to the coutryside to see life grow again. Antonio is a very introspective person exploring possibilities regarding his faith, the people around him and the whole universe. Eventually, the study shows that blood is not everything and it is Antonio who defines himself by acquiring strength from life.

Keywords: identity, struggle, name, land, self, quest.

Rudolfo Anaya, the godfather of Chicano literature, largely writes about New Mexico and he "exquisitely captures the spirit of place – as well as the dilemmas of living between cultures" (García, 2006:XVI), in between the white American culture and the Mexican culture creating a bridge across cultures.

Anaya is a Mexican American writer who highlights the Chicano experience and the search for identity. Growing up as a Mexican American or a Chicano in the United States is not an ordinary cultural experience. "The Chicano population is a conglomeration of native-born Americans, recently arrived Mexican immigrants; long-term permanent residents; first-, second-, and third- generation families (...). Monolingual English-speaking Chicanos, with absolutely no ties to Mexico, may live side by side with immigrant Mexican families who speak only Spanish. (...) Yet all may identify as Mexicanos or Chicanos; may speak Spanish, English or a mixture of the two; any may feel culturally united and 'different' from the rest of the American society. Not all Mexican Americans identify as or call themselves Chicanos, but most Chicanos will also call themselves *Mexicanos*" (Castro, 2001:XIV).

The Chicano experience has created "identity problems for those who have been caught up in it, for it involves racial, class, cultural and national conflicts in the Southwest (...) The Chicano experience has accordingly been marginal and exceptional and has been given a variety of interpretations and definitions" (Vigil, 2012:XIII).

A purely Mexican identity does not exist: "There is no such thing anymore, if there ever was, as a purely Mexican or Chicano/a identity. There are historical commonalities (...) but these are the foundations upon which numerous, divergent cultures have survived and flourished" (García, 2006:XVI).

The novel entitled *Bless me, Ultima* by Rudolfo Anaya describes an essential step in anyone's life, the transition from childhood to maturity, specifically the one of the protagonist, Antonio. We, as readers, follow Antonio throughout the book as he gets older and discovers who he "himself" really is and takes his own decisions on what he wants from his life.

In order to bring together the pieces of the puzzle that is Antonio's identity, it is worth to mention the circumstances of his ubringing. Antonio is one out of six children: his older brothers Eugene, Andrew and Leon as well as his older sisters Deborah and Theresa, Antonio being the youngest child of them all. On the one hand, his sisters resemble their father, Gabriel, a wild nature, with a tendency to be rude, whisper secrets to each other and live life on their own terms. On the other hand, his brothers had to suffer the pains of war, with their eventual return celebrated but shortly lived, as in the coming days they planned how to escape the life they had just come back to, wishing to be free, just like the sea, except for Andrew, who chose to stay for his mother's sake and Antonio's.

His father, Gabriel, constituting the Márez half of Antonio's name, is a restless but sensitive cowboy who has grown old living the same life, hoping in vain his children would follow him into the wild, to the life he used to live, with dreams of California. But he is aware that all of them refuse this type of life.

His mother, María Luna, the other half of Antonio's name, is a devout mother, a kind and gentle soul, coming from a family of farmers, which also explains the home they live in, or rather, how the two families compensated for a land that works for neither: "But every evening after work he (Gabriel) had looked across the river to these barren, empty hills, and finally he had bought a couple of acres and began building our house. Everyone told him he was crazy, that the rocky, wild hill could sustain no life, and my mother was more than upset. She wanted to buy along the river where the land was fertile and there was water for the plants and trees. But my father won the fight to be close to his llano, because truthfully our hill was the beginning of the llano, from here it stretched away as far as the eye could see, to Las Pasturas and beyond" (Anaya, 1994:24), with Las Pasturas being Antonio's place of birth.

The name as well as the location of the Márez house greatly emphasize the struggle in Antonio's mind. He is stuck. Between his mother and his father and between the lands they both love, leaving their soil fruitless as a result, their children being "lost" to both, with Antonio being their only hope.

Something that must be said about María is the fact that she is a very religious woman praying deeply for the others taking over their suffering as if it were her own and this is because, besides farmers, her family also consists of many priests, of which she would like to see Antonio become someday.

Gabriel is not a very religious man, at least in the traditional sense, believing in the power of the earth and nature far more than a God, which has led to many arguments and disagreements with María. The mediator to these conflicts and the most important person in Antonio's life is Ultima, the single person that both of his parents revered, and the single friend Gabriel had that María could trust. With a connection to both God and the earth, she is strong in her practices and life.

According to Rafaela Castro, "the study of people's folklore provides one with a view of the intimate and meaningful aspects of their private and communal life. (...) Folklore provides a means of educating children about the acceptable social behavior and social norms of the community" (Castro, 2001:XIV).

Ultima holds the keys of Antonio's destiny, to his future, a link that was established from his birth: "I pulled this baby into the light of life, so I will bury the afterbirth and the cord that once linked him to eternity. Only I will know his destiny" (Anaya, 1994:6). In the

chaos that is Antonio's mind and home life, Ultima is a safe haven, a person who he is able to talk to freely, in truth Antonio is not María's, in terms of fate, he is Ultima's. She knows the answers but does not give them to him right away, instead she lets Antonio draw his own conclusions from events she knows he has seen, just like the murder of Lupito.

This murder is what spiraled Antonio's whole sense of self, making him question himself and his God. Due to the murder of Chávez's brother, a sheriff who had been shot in the back of the head, Chávez runs to the Márez family for help, saying that Lupito has been hiding out by the river. Gabriel takes his rifle and meets up with the rest of his friends by the river, on the bridge. Meanwhile Antonio sneaks out: ”We never locked our doors, but tonight there was something strange and fearful in the air. Perhaps this is what drew me out into the night to follow my father and Chávez down to the bridge, or perhaps it was some concern I had for my father. I do not know” (Anaya, 1994:17).

Up until this point Antonio was much like his mother, religious, reserved, kind and anxious. This moment showed, if even for a split second, a great deal of courage: courage to help and courage to learn. This courage will keep becoming reignited by possibilities and curiosities.

With Antonio's disappearance into the bushes and the shadows came Lupito just out of them, with Gabriel and his friends trying to get him to turn himself in peacefully. Antonio caught sight of him. In that moment Antonio knew fear, the fear Lupito felt throughout the past war, reminding Antonio of the current one, thinking about his brothers and fearing their arrival. Antonio may have felt a great deal of sympathy for Lupito, while he has never been to war, he could only imagine the atrocities a man has to experience to kill for no reason. A shot was fired up high by Lupito and shots were fired back at him. Running home, he prayed: ”Did God listen? Would he hear? Had he seen my father on the bridge? And where was Lupito's soul winging to, or was it washing down the river to the fertile valley of my uncle's farms? A priest could have saved Lupito. Oh why did my mother dream for me to be a priest! How would I ever wash away the stain of blood from the sweet waters of my river!” (Anaya, 1994:23). Antonio was scared, scared and confused about God.

Why did this happen? Who was right? Did anyone deserve this? Who will suffer? Why? His mother's wish makes him feel guilty, if he were a priest, he failed the first test in his mind, this is reinstated in the dream Antonio has that night: ”I must go! I cried to the three dark figures (his brothers). I must lift the muddy waters of the river in blessing to our new home!” (Anaya, 1994:26), feeling as if it is his duty to make things right, he was there after all, he could have done something, he thinks. In reality, a nearly seven year old boy had no power in the face of men with guns, the land is stained with blood, it would have been no matter what, but Antonio would not have known about it on such a deep level, the fear in everyone's eyes, including his.

The river did not leave his mind, he could feel its ”presence”, before and after the matter, he was afraid of it, but just like Ultima had done the night of the murder and after, she comforted him, making the ”presence” leave his mind. The ”presence” of the river could be interpreted as his worry about Lupito, worry that the land is now stained with evil from an action he does not understand, but Ultima seems to be so connected with the river, possibly the spirit of Lupito himself, that the wild waters calm themselves, and they are able to mix medicine in peace. Antonio did not forget that Lupito died, certainly his death and the questions it arose will not go away from the rest of his life, but in that moment, he made peace with the reality of it.

Antonio is a very introspective person, frequently wondering about the world, people, God. After the incident, he begins exploring other possibilities regarding his faith, about what God would make sense in this world he lives in. His mother prays to the Virgin of Guadalupe, perceived as a protector of the land, El Puerto, María's home village, and of her

family. Antonio does not question this, Catholic Christianity does have many saints, and he would not see growing up in such an enviroment as out of the ordinary. Antonio has many dreams in which María is sorrowful but guiding and forgiving. When he thinks of The Virgin, he thinks of his mother and the other way round, in fact, he even ponders if a female God would be kinder to sinners: ”why couldn’t there be a god who would never punish his people, a god who would be forgiving all of the time? Perhaps the Virgin Mary was such a god? She had forgiven the people who killed her son. She always forgave. Perhaps the best god would be like a woman, because only women really knew how to forgive” (Anaya, 1994:137).

His father, just like Ultima, has a very deep connection with earth, due to his life of wandering. During communion Gabriel explains to Antonio about the cruel and kind mistress that is nature: ”A wise man listens to the voice of the earth, Antonio. He listens because the weather the winds bring will be his salvation or his destruction. Like a young tree bends with the wind, so a man must bow to the earth– It is only when man grows old and refuses to admit his earth-tie and dependence on mother nature that the powers of mother nature will turn upon him and destroy him, like the strong wind cracks an old, dry tree. It is not manly to blame our mistakes on the bomb, or any other thing. It is we who misuse the earth and must pay for our sins” (Anaya, 1994:191-192), this explanation of the world is very similar to the saying according to which if you turn against God, He turns against you and it is what Antonio witnessed in many Biblical stories as well as in the legend of the golden carp.

The golden carp holds a very special importance since it marks another time Antonio has chosen how he wants to spend his time, going fishing with a friend of his instead of going back home to María, making her worried in the process.

The beginning of the adventure was met with skepticism, but as Antonio discovered the golden carp, learned its story, and saw the possible sins of the people who were once punished reflected in the very town he lives in, surrounded by water, doomed to sink, he panics. Remembering how once he chose to cling on to his innocence, for his mother’s sake, unfortunately, growing up means losing his innocence, being capable of sin himself.

As well during communion, Antonio is bombarded with ideas and new viewpoints he has not thought about yet, from his friends and classmates. Antonio has many friends, some of which make fun of him for his connection to Ultima, the supposed witch, which he has ignored for long but at some point, snaps and beats them making them all respect him for his strength and his convictions. Florence is a child who does not believe in God, not even what he thinks He has done to him, letting his life and family fall in ruins, without an explanation and without compassion. During the talk Florence and Antonio have, Antonio tries in vain to explain the questions suggested by Florence with what he has heard from others, without fully believing or undestanding them to be the truth, at least the truth he chooses: ”Florence smiled. ’That still doesn’t seem right, does it? Why should knowledge hurt anyone? We go to school to learn, we even go to catechism to learn-’. ’Yes’, I answered. There seemed to be so many pitfalls in the questions we asked. I wanted answers to questions, but would the knowledge of the answers make me share in the original sin of Adam and Eve?’ ” (Anaya, 1994:197). This knowledge comes back in a way with María describing Antonio as her ”man of learning”, for doing so well in school, so well that he skipped two grades. Would that make Antonio sinful? Of course, not. He protected Florence. When everyone was against him, Antonio stood up for his friend, even if they believed differently, they still had each other.

When Antonio was frustrated with the deaths of so many people that did not deserve such an early death, he goes back to María’s village, to see life grow again. Gabriel eventually gave in and let María’s family of priests teach Antonio their way of life. Antonio is filled with a strong resolve: ” ’Take the llano and the river valley, the moon and the sea, God and the golden carp – and make something new’, I said to myself. That is what Ultima

meant by building strength from life. 'Papá', I asked, 'can a new religion be made' 'Why, I suppose so', he answered' " (Anaya, 1994:247).

While helping his uncle, Lucas, who has been sick and near death ever since seeing a ritual performed by the three daughters of Tenorio, he was able to cure him with Ultima's guidance and medicine. Through this experience, Antonio connects to the powers Ultima holds, exorcising the curse with him being used as a vassal. His complete faith in Ultima is sometimes put under question, however, like when Antonio notices a doll similar to one of the daughters on Ultima's shelf after the treatment with a pin stuck through it, that daughter had died. This, as unapparent as it may be, could have made the gears turn in Antonio's mind, wondering if maybe the others were right. "A faint glitter caught my eye. I bent down and picked up the two needdles that had been stuck to the top of the door frame. Whether someone had broken the cross they made, or whether they had fallen, I would never know" (Anaya, 1994:135). However, this doubt did not last long as Ultima was nothing but kind and protective of Antonio, making him feel the same towards her, up until the very end.

The magic of Ultima flows through him just as the Márez's and Luna's blood does, but like the exorcism, Ultima's magic did what God could not, a God Antonio was told not to question, despite the many unnecessary deaths He let happen. Ultima could be perceived as Antonio's saint, his protector, at least it seems he views her that way throughout the novel. A saint that gave Antonio the powers and knowledge she possessed through his birth, the power of medicine, sympathy and especially love.

According to Rafaela Castro, "those who come to the United States from Mexico, unable to completely relinquish their Mexican cultural identity, tend to maintain their folkways, even if only in an adapted form. Many customs, rituals, and traditional cultural forms have been adapted to the culture of the United States, yet still maintain an unmistakable Mexicano character" (Castro, 2001: XIV).

Maybe the most important aspect in the Mexican American context is the "Chicanos' determination to forge their own identity and to reject outside influences and imported ideas" (Vigil, 2012:XIV). Antonio is a brave man, a man who still asked questions despite his hold up about being wrong and punished, a sensitive man with a compassion for nearly everyone, a smart man who wanted to protect the ones he cared for, a priest who did not fail but succeeded and learned of life with the help of others. This is not just the blood that flows from the parents who gave him birth, blood that defines him. It is he who defines himself.

Margarita Longoria, a Texana, who grew up in a place that borders Mexico called Río Grande Valley, experienced the best of two worlds and celebrated "the beauty and uniqueness of the Mexican American culture" as she considers that the Mexican Americans are "resilient" people. Her simple and deep words represent the voice of the Mexican Americans: "we will not live in fear of who we are, or be ashamed of where we come from, and we will continue to show the world that we are seeds. Plant us in any environment and we will thrive. We are proud of who we are, and we are humble in our work. We have dignity; we try to embody the best of humanity" (Longoria, 2021:IX-X).

The Mexican Americans have always had struggles to fight, stereotypes to break and stigmas to overcome. They have always needed to defend themselves from the unjust - to defend who they are, to defend their territory - where they were born and prove to the others that they are Americans.

BIBLIOGRAPHY

Anaya, Rudolfo (1994) *Bless Me, Ultima.* New York: Warner Books

Castro, Rafaela G. (2001) *Chicano Folklore: A Guide to the Folktales, Traditions, Rituals and Religious Practices of Mexican Americans.* New York: Oxford University Press

García, Cristina (ed) (2006) *Bordering Fires. The Vintage Book of Contemporary Mexican and Chicano/a Literature.* New York: Vintage Books

Longoria, Margarita (ed) (2021) *Living Beyond Borders: Growing up Mexican in America.* New York: Philomel Books

Vigil, James Diego (2012) *From Indians to Chicanos: The Dynamics of Mexican-American Culture.* Long Grove, Illinois: Waveland Press

MEDICINE, POETRY AND TRANSLATION-ALEXANDRU MIRAN

Mirela Radu
Lecturer, PhD, „Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: The human being studied as a physical and spiritual entity requires a complex interdisciplinary research. One such field is medicine. It is the physician's responsibility to relate to the patient what makes exact medical science primarily a science of communication. The study of human nature is an integral part of medicine, which has led some practitioners of this profession to express their feelings beyond the scientific realm, slipping into literary expression. Medical profession is, perhaps, the most difficult of all. Not infrequently, doctors have shown us that their work laboratory has become and is also a laboratory of inspiration and creation. Although they do not seem suitable for developing fine arts, physicians have been, along centuries, those intellectuals who have come in the closest contact with the human spirit. Tormented by the suffering they encountered on a daily basis, the only escape of this narrow circle of reality was writing, painting or composing music. The field of fine arts these intellectuals have brought contributions to was literature as it is closely related to the progress of societies. Literature reflects the intellectual, political, economic, and social development of humanity. It keeps pace with society's morals, with the evolution of mentality and mores. Therefore, as part of the societal change, physicians managed to add real value to the cultural environment overall.

Keywords: medical knowledge, literature, interdisciplinary research, osmosis, complementarity

The desire to understand the mechanisms by which medicine and literature intertwine made us try to understand how the two seemingly contradictory fields can coexist and express in the same person. Both fields are humanistic: communication being essential to either of them. Secondly, throughout history, physicians have been lovers of man and beauty, holders of vast interdisciplinary knowledge. The explanation may be that, throughout their medical careers, medical practitioners gain a deeper understanding of human inner springs. The aspiration to identify the ways in which pen art and medicine are twinned but also rejected, conditioning each other, aroused our interest in analyzing the means by which the two areas of interest could coexist but could also be productive in the same person.

Starting by identifying the explanations that underlie the scaffolding of our analysis, a first clarification is that, in fact, both areas are dedicated to man. Furthermore, physicians have been encyclopedic spirits, having extensive knowledge in many fields. They are also endowed with great esteem for human beings and aesthetics. Adjacent, interconnected sciences, medicine and the art of writing are part of a much larger whole: humanism. Doctors have not only approached literature. Their creative spirit also found its voice through visual art and music.

Throughout history, physicians have been not only initiators but also practitioners of the most diverse spiritual and aesthetic values. Since ancient Greece, the art of healing has been practiced by people who had a vast culture, leading to the emergence of a form of medicine. And this continued throughout the centuries, even in the Middle Ages, when those who healed were those who had access to culture, so that later the Renaissance would promote scholars. In the nineteenth century, Ernest Renan (1823-1892), a philosopher of French descent, would say that a study of the history of medicine is the most unique form of

research into the set of ideas of mankind given that the history of medicine "It is one of the most interesting and important facets of the history of the human spirit."[1]

Our article is dedicated to an important personality of Romanian literature without whose translations, lyric and literary activity, Romanian culture would have been much poorer. Pediatrician Alexandru Miran enriched not only Romanian medicine but also literature. Born in Deda, in Mureș, in 1926, Mircea Alexandru Pop was to influence our literature both through his own creations and through translations of a rare ability. Following in the footsteps of his father in becoming a physician, the young Pop attended the courses of the Faculty of Medicine in the capital city between 1945 and 1951. For the next five years, Mircea Alexandru Pop practiced pediatrics at the Hospital of Tecuci, but, starting with 1956, he dedicated himself to teaching. During his studies, Pop (who was to sign under the pen name Alexandru Miran) began to devote some of his free time to literature.

His first translation, signed with his real name, from Euripides (*Medea* and *Cyclops*), is found in the volume *Tragicii greci* (1958). It was not until a decade later, in 1968, that the pediatrician published his own verses in the magazine *Ramuri* (1968). A year later, encouraged by his literary success, Alexandru Miran published *Adevărata întoarcere*, the first volume of lyrics. The next years bring in the landscape of Romanian literature more and more volumes signed by this physician passionate about the written word: *Locul Soarelui* (1970), *Moartea Penelopei* (1971), *Alegerea lemnului* (1974), *Cronică* (1977), *Cronică II* (1978), *Casa de lemn* (1983), *Sub semnul Capricornului* (1985), *Năvodul* (1986), *Poezii* (1998). The entire translation effort from Aristophanes, Epictetus, Aeschylus, Euripides, would bring him three Writers' Union awards in 1976, 1982, and 1996. Unfortunately, the suffering was real and tangible for the poet whose son had autism.

The translations signed by the pediatrician are not simple transpositions into Romanian of the ancient Hellenic writings. The doctor accompanies his translated texts with an introduction in which he enlightens the reader on the features of the characters, the atmosphere and even digressions into history, world literature and mythology. The clarifications that the translator brings shed new light on the old tragedies because his refined comments put the whole action back in a path of contemporaneity. The pediatrician transforms himself into a link between Greek tragedies and the modern world he presents.

The subtlety of his comments in the introductions he makes proves the deep knowledge of the human soul, of those feelings that bind us beyond the millennia, because in the case of these tragedies, beyond: "(...) frumusețea lor mitologică și verosimilitatea lor omenească, trebuie avut în vedere nivelul cauzalităților și motivațiilor personajelor. (...)."[2] For Miran, the practice of literature is a way of attaining immortality, for the physician nourished in the bosom of scientific ideas there is the doubling of the man dedicated to the word who aspires to eternity. Writing is for the doctor-poet an inexorable fact, an external force which he cannot resist as a biological conditioning without which he could not live. The written page is a confession of faith that brings its producer closer to our creator.

Alexandru Miran oscillated, even in his own lyrical creation, between the classical models, whose prosodic rigor had been contaminated by the translations made, and the modernism to which he belonged historically and temporally. Regarding the translations from ancient literature, Alexandru Miran does not deny his technical rigor "ritmul dominant a fost, ca în original, cel iambic iar textul părților respective a fost rânduit sub formă de versete."[3] The fact that the translator comes with technical explanations on the texts proves once again

[1] Apud. N. Vătămanu, G. Brătescu, *O istorie a medicinii,* Albatros Publishing House, Bucharest, 1975, p. 7

[2] Eschil, *Orestia, Translation, preface and notes* by Alexandru Miran, 1979, Univers Publishing House, Bucharest, p. 9

[3] Alex. Ștefănescu, *Jocuri de transparențe*, in *La o nouă lectură: Alexandru Miran*, in *România literară*, no. 41 from 17.10.2001

his erudition, the ability to elaborate verses in step with the lyrical evolution but also an amazing ability to soften the linguistic endowment, to reconcile the old and the new. The translations from Aeschylus signed by the pediatrician are the result of a diligent effort, of polishing the words in the smallest details, but also of the daring of this great lover of literary beauty.

The style that Miran adopts is a mixture of sacred and profane, of bookish refinements but from which the cumulation of traditions, of respect for customs is derived. The mixture of modernity and classicism is noticeable by anyone who leans on the texts signed by the pediatrician passed into a poet.

Like a jeweler maker, his outstanding meticulous attention, with which he happily combines rhythmic prose and verse, as he himself acknowledges, is doubled by a literary reflex that only thorough knowledge and vast culture can be achieved:" Şlefuitor de strofe sau rubine,/ trudesc nearvunit la curtea sorţii/ şi plimb în beznă amintirea torţii/ din vremea când mă luminai pe mine." (*Boldul morţii*).

The writing of this pediatrician seems to constantly open new horizons of analysis. Alex. Ștefănescu identifies the same rare capacity, of care and literary stoicism when he describes the physician-poet in an almost spiritualizing meticulousness: "calm, ceremonios, cu sentimentul că repetă gesturi făcute de nenumărate ori înaintea lui. Procedează ca un cărturar resemnat, care desăvârşeşte ceea ce au început înaintaşii, şi nu ca un tânăr iconoclast, convins că de la el începe totul. Un pictor japonez, Hokusai, a preferat să deseneze acelaşi peisaj marin în zeci de variante, în diferite momente ale zilei, decât să-şi ia şevaletul sub braţ şi să plece în căutarea unor noi privelişti. Această răbdare inteligentă şi acest simţ al nuanţelor, caracteristice orientalilor, îi sunt proprii şi lui Alexandru Miran."[4]

Calling this delicate literary construct created from the lace of the words "deeply civilized poetry," Alex. Ștefănescu refers to the domain of the supersensitive, the purification of the verses taking place in magical stages. Aeschylus' lyrics, when referring to the mortality of the human being despite the help he receives from Asclepius - the god of healing and the patron of medicine - acquires a huge force under the pen of the Romanian doctor.

So familiar with human suffering, through the chosen profession, Alexandru Miran interprets in his translation an entire universe of human feelings. From the bodily suffering to that of the consciousness that understands its passing fate, all is known to this modern representative of Asclepius who Zeus decides to kill by lightning:

The cultural, grandiose and protocol poetry of Alexandru Miran, as Nicolae Manolescu characterized it, places this neophyte of letters in the descending line of Șt. Augustin Doinaș, Radu Stanca, Mircea Ciobanu, Cezar Baltag and Leonid Dimov. The uniqueness of this lyric is given by the fact that it is "hrănită de o fantezie lucidă și grațioasă (mai înrudită cu reverie decât cu visul abisal romantic)."[5] Alexandru Miran creates a special geography, in which the poet is a sort of demiurge. This magical land is made up of a mixture of elements, a blending of earth and sky, of touchable and untouchable:

"În țara de peste apă, în ostrovul din aer
În tărâmul de dincolo de pământ?
Unde pornești să semeni, dar ce să culegi
În tărâmuri alterne, când nuferii, vântul și lutul
Sunt numai în tine, surpate adânc." (*Unde pleci prietene să duci solie*)

Nicolae Manolescu observes that the poet-physician is to be found in the models of the ancient school. This identification with the old but not outdated forms of the lyric reveals the poetic capacity to regain the customs but also as the identification of the ideational space,

[4] Ibidem
[5] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Paralela 45 Publishing House, Bucharest, 2008, p. 1073

of the poetic reverie. The exegete identifies in the prose of the pediatrician reminiscences of other poets such as Ion Barbu (through the masterful combinations between archaic forms and scholarly loans), Radu Stanca (through the epic, legendary constructions) and Mircea Ciobanu (through the ceremonious language and interpretation of the divine).

But, as Nicolae Manolescu notes, his own lyrics and translations cannot be analyzed separately because the contamination is obvious. After all the exhausting work of polishing the texts of the ancient Greeks, the very being of Alexandru Miran was imbued with the flavor of a deep meditation, of "liricizarea cugetării, care se topește în vers ca zahărul în ceai. Nimic abstract, rebarbativ, nici o filosofie stearpă (...)."[6]

The sacred and the mystery breathe deeply through every verse that the poet laid out on paper. Aware that the gift of poetry is only temporarily offered to him by the Creator, Alexandru Miran reports steadily to superior realms of existence. The feeling of serenity that accompanies his lyrics is obvious when the poet asks God to fill his cup of inspiration. The poetic vibration can only appear, as the poet allows us to understand, except in the presence of the divine.

"Strălumineză-mă în suflet mult,
să te ascult cum cânţi alinător,
şi limpede ca un izvor,
dar uneori năpraznic, Doamne,
atotfiinţă şi atotabis,
al perlelor de şapte veşnicii
și-al gândurilor mele!
Când tragi năvodul vântului prin vii
şi chemi la tine flori tânguitoare,
când spulberi totul sau ascunzi în toate
un înţeles de fum – părelnic oare? –
coboară-n mine, cel cu patimi uns,
strălumineză harfa care ţi-a răspuns!" (*Poezii*, Vitruviu Publishing House, 1998)

Regarding the intimate relationship between the poet and the word, we discover a superimposed, layered universe in which the word is only the effect. Complex in nature, the poet could not limit himself to lyrical expression. Writing is only a form of expression of the sensible that dwells in his soul. The grotesque and the pathological found in the profession have found their voice in the art of writing. Achieving the sublime can be achieved through the catharsis of art in its various forms of existence.

The true sources of lyrical inspiration are likened to the roots of a plant, origins that lead us to the primary source, the source of poetic vigor represented by the other world, the invisible, the impalpable. The poet is the link of this trophic chain, the mediator of the two realms: the worldly, the palpable, and the ineffable. We realize, thus, how difficult is the task that the poet assumes through whose veins must pass feelings of inhuman intensity in order for the profane act of lyrical creation to take place. The poet invents another anatomy of the inspirational thrill and extends this micro cosmos to a larger scale that involves even the nature:

"Dar soarele, apa, zborul în vrednicii greieri
mă cheamă să ies din cuvinte ;
deci eu mă retrag din cuvinte în rădăcini,

[6] Nicolae Manolescu, *Postface* to *Casa de lemn*, Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 1983, p. 274

tot mai adânc, nemişcat-legănat,
şi tot mai departe, prin rădăcini,
până de cealaltă parte, în recele pur.” (*Poezii,* Vitruviu Publishing House, 1998)

Alex. Ștefănescu observes the property of the words in Alexandru Miran’s literary work. Metamorphosis takes place through the poet's breath of piety that transforms them into magical formulas. Examples given by Alex. Ștefănescu include words that refer to gems and rare objects reminiscent of oriental bazaars where merchants trade in precious goods but which also bring with them a scent of long-gone times when the abundance of the earth was viewed with respect by those who valued it. The lexical richness is based on the abundance of rare materials. Writing becomes an act of creation, on a minor level compared to that of the Creator, but similar in the power with which the poet invests words.

Hellenistic religiosity is not very different from other forms of religion but what it emphasizes are the primordial forces, entrusting in freedom and spirituality. All the translations and studies performed by Alexandru Miran approached him to this point of perceiving deity, reality and layman world. The variety and richness of Miran’s poems reveal a religious sense of the world he lives in. The tools the poet uses in order to decipher the mystery are very subtle.

All this plethora of references, suggestions and poetic imagery make Miran an archaic poet who is able to transform visual effects into sound, sounds into colours and colours into touchable realms: “o zi vineție, mie nespus de frumoasă/ floarea văzguhului cântă, sonor înmulțită,/ ulcioare de apă de stâncă plutesc peste sate,/ păsări fosile foșnesc din aripi cât harfele,/ greieri lunatici pătrund în cărțile lutului./ Dar soarele, apa, fenicșii, greierii/ mă îndeamnă să ies din cuvinte.” (*Limită*) The poet has the ability to visually recreate a paradisiacal universe by recalling the primordial one. However, his entire work oscillates between classicism in the shadow of which he gave literature translations of the ancient Greeks works and playfulness of newer literary currents.

Aware of the heavy task that presses on his shoulders, the poet outlines his own portrait. Leaving aside for a moment the heavy creative burden, the poet presents himself to the reader as a maker of precious objects: “sunt eu, în strai de in sau de ninsoare,/ plăpând ca îndoiala, neînscris în oşti,/ sunt însuşi făurarul de odoare,/ ce-ţi murmură versete sub boltă de-ametist,/ din Fericirile întâiului evanghelist (*Preludii pentru psalmi* XVIII) The fate of the poet is, like the clerical life, a humble one, it is the way to give up worldly goods, a material that would make it difficult for him to fly to the horizons that we can only guess: “Din coliba de sihastru,/ plec, lăsându-vă averea:/ versurile – fum albastru,/ dorul şi nemângâierea.” (*Din coliba de sihastru*).

Proof of the poet's skill in juxtaposing the most contrasting terms, synesthesias hyperboles, personifications are the following verses of the poem *Departe de alfa:*

“Pe piatra șlefuită, între zi și noapte,
pîndarul pădurenilor in strai de rouă:
căldura cețoasă-l sugrumă,
frigul fierbinte-l usucă,
îl lovesc în auz albine cât pumnul,
cu mîinile pipăie bulgări cât munții,
peste livada-i alunecă păsări
cu obraz și gât de proconsul,
presimte prin iarba cărările morților.
Nu metafisică, nu musichie.”

The asceticism, self-sacrifice and self-imposed hermit life are the price the poet has to pay for the gift he has received: the word. The crucible of poetic creation is the soul and the deep experience. In the retort of the passions endured by the poet, new words are forged, new transcendental meanings so that the one who reads his verse can enjoy the truths that a layman can burn. Poetic creation requires human sacrifice. The synesthesia proposed by Miran in the following verses, discerning sounds by colors, is just another way in which the poet must merge with the whole nature in order to bring with him the lyrical creation.

"Am căzut în lume iară
ca din zbor un califar,
ca rubinul din tiară
pe un maldăr de mortar...
Auzeam parcă şi marea
cea cu sunet verde-cald
ritmuind mereu chemarea
din vecie să mă scald,
Să mă poarte molcom valul
fără vârstă şi hotar,
am căzut din zbor pe malul
lumii ca un califar." (*Am căzut în lume iar*).

The return in the human profane is the status of a poet. Even if he reaches divine, there are still echoes of the call which do not stop, but, on the contrary, materialize in the verse. The same verticality, propensity to glory is found in more recent poems, which prove the consistency of the poetic search. „M-am odihnit în văzduh pe cearcane supte./ Daimoni bolnavi mă priveau de departe,/ mame-fecioare torceau fuioare de lapte./ Dintr-o dată lumina cetății pierdute/ se năluci pentru mine, cu ziduri și străzi calcinate." (*Focul și apa*).

The spiritual substance, according to Leibniz, of which the world is composed, however, remains hidden from view. This unknown is for the poet a mystery to be deciphered. From his lyrical beginnings, Alexandru Miran is dedicated to penetrating the mysteries that surround us.

"Nimenea nu a văzut niciodată fața Monadei.
Toți i-am simțit răsuflarea de smoală fierbinte,
întruna pe cefile noastre,
și mersu-i ascuns l-am ghicit,
pașii din ceață prin ceață,
și brațele sale, o mie, le-am înțeles cum storc
ființe și lucruri de măduvă,
dar nimenea nu i-a văzut niciodată Monadei fața." (*Monada* in *Alegerea lemnului*-1974)

Nicolae Manolescu remarks in Dr. Miran's poetry an almost ritualistic seriousness but whose essence is in reason and which, in some places, ends up having dreamy accents, an intertwining of abstract and sensory, a mixture of reality and dream. Miran's detachment is the corollary of self-discipline, of conscious and firm sacrifice. The gnomic breath, full of parables, comes to support the scaffolding on which self poetically rises.

Far be it from Miran to let himself be carried away by the whirlwind of barren feelings. The poet borrows from the practiced profession-medicine-a detachment and an objectification that allow him to build and polish the finest verses. His major concern is to

find the best way to translate his ideas. And the best way Miran discovers is to combine scientific neologisms and old words that bring with them the scent of old times.

"Sărbătorim pe coarde triada trecătoare:
trăim sub cer, ne căutam, murim,
murind, ne pregătim plecarea viitoare;
catarge-nalte se vor legăna, și răsări-vor alte insule din sânul mării,
din laudatele polifonii înalte
suna-vor alte voci ale uitării." (*Catrene* in *Casa de lemn*)

"mi-au închinat un poem cu vocabule rare
(hexapod, neutrino, șeol, abac, algoritm)."
(*Nu te-apropia de mine, nu te-apropia* in *Cronică*)

Star signs offer in the volume *Locul soarelui* (1971) the opportunity to reinterpret the eternal human. The meditations in this volume are limited to a higher order that reflects on the mundane. The next volume, *Moartea Penelopei* (1973), is inspired by Greek tragedies because it is affected by emphasis, ample and affected eloquence in which meditation finds its natural path.

Even mathematics becomes a source of inspiration under the poet's pen because, after all, the poetic soul is eager to decipher some functioning models. Colors play a key role in the doctor's surreal lyrics. They have the ability not only to describe the slenderness of objective reality but they can transgress the concrete, transmitting feelings.

The ancestral Romanian traditions take place in a relief dominated by fruitfulness. The combination between the Romanian patriarchal village and the human anatomy, with the blood pulsating in the veins, is amazing. Corporality acquires new connotations, liquefies, metamorphoses in this middle realm. The prosody broken by Miran is meant to create dialogues and narratives in the very substance of poetry. The three levels of existance (celestial, nature and the human body) coexist, blending through osmosis. Light is a constant flow of energy that animates the material. Only temporarily ennobled with this light, man is destined to return it to divinity and one of the ways to reach the absolute is the knowledge of one's own self.

"Vara vechilor paftale: se revarsă noapte mare, giulgiuri cu mireasma suie spre luceferi galbeni, care trec prin valuri de otavă, pretutindeni se aude murmurul apos de coase.
Salcii, salcii funerare!
Unde-ai fost alaltaseară?
Ai lăsat cartea deschisă.
Căutai entelechia sâmburilor de caisă?
Eu în dar îți adusesem un răzgând cu lanț de aur.
Unde-ai fost alaltăvară, trup de miere interzisă?

Se tescuiește vinul, devenirea plânge
prin vaduri și uluce, devenirea blândă.
în mine se înfruntă vâlvătăi de sânge
și-mi ard pe dinăuntru scheletul mâinii stânge.

Sub ploaia plumburie sunt ultimul răpus de molima uitării, la putreda răscruce, în cripta doarme roiul lunecat de sus, care din mine mierea sau fierea o va duce." (*Catrene*)

The mastery of the image, the grandiose evocation of nature and past civilizations, the description of the external brilliance of things, the bookish construction of language, all features of Parnassianism, characterize many of the poet-physician's verses. True artistic creation, the doctor believes, reaches its perfection where semantics has no value, where the poet's deep feelings can reach the souls of readers, and communication becomes non-verbal. Raised in science, even in poetry, the poet appeals to the scientific concrete so familiar to him.

Matter is decomposed into particles capable of harming the characteristics of the whole. What is striking about the doctor's lyrical universality is the ability to juxtapose elements that seem disparate, at first impression, but which, later, on closer reading seem to end in a unitary way, forming an indestructible whole precisely through its diversity. This perception of reality beyond the senses forms a unique vision.

Through the concern to improve life, medicine reveals its much wider nature: that of existing at the confluence of several systems of knowledge through the perception of the human being from angles that escape other systems of thought. Practiced by intellectuals with a broad vision, medicine responds to the biological and psychological desideratum. Medicine is a field of osmosis, in the realm of which all the knowledge of humanity is intertwined. These elements of knowledge, whether scientific or psychological, give Aesculapius' servant a priority in the field of understanding human nature in its most intimate fiber. No other profession endows its practitioners with such grace. The intertwining of happiness between the concrete and the indeterminate makes medicine the most favorable answer to the desideratum of emancipation of humanity.

Through their scientific training, physicians have proven to be open to cultural values. Transforming themselves into missionaries of culture, physicians tried to spread the European cultural values on the Romanian land. After all, medicine means compassion and closeness to man and physicians are meant to understand the fine mechanisms, physiologically and psychologically, that set the individual in motion. Combining custom and the latest scientific conquest, physicians best respond to the desire of full intellectuals.

Miran represents the bridge between the glorious ancient past and the present that aspires to the same grandeur. His laborious literary work is living proof that art, philosophy, and science can happily intertwine in an extraordinary book subtlety. A man of exact sciences, the poet remains a lucid, a rational being consumed by an inner turmoil, by a turmoil that reaches its apogee and unleashes itself in the lyrical page full of anachronisms of surrealist language. the strong air of literature

Mysticism, mythology and nature are important landmarks in Alexandru Miran's lyrics, following Spinoza's philosophy *Deus sive Natura*. However, the pediatrician's lyrical construction is lucid aiming at deciphering deep meanings in which the fantastic and the real intertwine naturally

"….la cuibarul cu paie sonore,
să ia un ou de pasăre măiastră pentru cină;
a intrat în livadă să o jefuiască de miezuri;
apoi, călare pe-un lup a trecut peste poduri din funii…" (*Cronică II*)

Alexandru Miran influenced Romanian literature not only through his signed translations but also through his own poetic vision, happy interweaving of spiritual principles, poetic sacrifice, mysticism but also a breath of modernity, being "o personalitate itinerantă prin istoria, cultura şi civilizaţia vechii Elade, a cărui vocaţie este de a scoate la iveală, cu ochi de Argus, o lume sprijinită pe principii estetice, o lume în care ne-am putea regăsi puri,

demni şi frumoşi.“[7] The relationship between the medicine practiced and the literature written is one of interdependence. Medical studies influenced the inner universe of the poet, and access to science, in the broadest sense, guided his poetic steps. Both art and healing respond to human and moral desideratum.

BIBLIOGRAPHY

Adamescu, Cezarina *Alexandru Miran-80 de ani de viaţă şi 50 de ani de poezie. Păstor de raze în lumina lui Sirius*, in *Mărturiile veacului*, Semănătorul, Publishing House online, Bucharest, October 2010

Miran, Alexandru Eschil, *Orestia*, Translation, preface and notes by Alexandru Miran, 1979, Univers Publishing House, Bucharest

Manolescu, Nicolae *Postface* to *Casa de lemn*, Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 1983

Manolescu, Nicolae *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Paralela 45 Publishing House, Bucharest, 2008

Ştefănescu, Alex. *Jocuri de transparenţe*, in *La o nouă lectură: Alexandru Miran*, in *România literară*, no. 41 from 17.10.2001

Vătămanu, N. ; Brătescu, G. *O istorie a medicinii,* Albatros Publishing House, Bucharest, 1975

[7] Cezarina Adamescu, *Alexandru Miran-80 de ani de viaţă şi 50 de ani de poezie. Păstor de raze în lumina lui Sirius*, in *Mărturiile veacului*, Semănătorul, Publishing House online, Bucharest, October 2010, p. 50

THE IMPORTANCE OF STIMULATE STUDENTS' INTEREST IN READING

Adriana Elena Geantă, Irina Bărbieru
Lecturer, PhD, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitesti University Center, Educator for preschool education, Pitești

Abstract: The importance of reading in the formation of a harmonious human personality has been highlighted over the years by many specialists, but today, in the digital age, when reading time has drastically decreased, optimising additional reading is becoming a priority objective of today's education. Schools must prepare pupils, first and foremost, for integration into society and the labour market, and reading is an effective way of achieving this major objective. In this respect, the teacher has the difficult task of attracting pupils to reading. There are many solutions: knowing pupils' passions and interests, empathising with them, choosing texts that will open up their taste for reading (in this respect, the current school curriculum is very flexible, giving teachers the opportunity to personalise their teaching approach by suggesting texts suitable for the group of pupils they teach), making lessons attractive, using technology in the teaching process, with which pupils are very familiar, getting to know and making the most of new publications of interest to adolescents and preadolescents, organising debates on recommended books, linking themes and motifs, creating concept maps of texts, parallels between characters etc.

Keywords: reading, books, communication, competences, interest.

Lectura este un proces complex care presupune competențe și deprinderi ale recunoașterii și ale înțelegerii simbolurilor literare și literale. Lectura are funcții multiple, deoarece omul citește „*pentru a se informa, a învăța, a înțelege, a descifra, a face ceva sau a zice despre ceva în legătură cu textul citit, pentru a cerceta, a găsi un răspuns la o întrebare sau o soluție de rezolvare a unei probleme, pentru a-și imagina, a aprecia, a produce sensuri globale sau parțiale, în baza textului citit etc*."

(Hadârcă, Maria,
la https://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&printversion=1&n=3167 accesat în 07.04.2024)

Rezultatele României la testele PISA (*Programul Internaţional pentru Evaluarea Elevilor*), la care țara noastră participă începând cu anul 2001, despre care se știe că „*evaluează în ce măsură şi-au dobândit elevii aflaţi către finalul educaţiei obligatorii unele dintre cunoştinţele şi deprinderile de bază, care sunt esenţiale pentru participarea deplină la viaţa socială*" (http://oldsite.edu.ro/index.php/articles/c826/ accesat în 07.04.2024) nu sunt deloc mulțumitoare, având în vedere că nivelul de bază, cel acceptabil, este atins la citire / lectură, unul dintre cele trei domenii principale vizate, alături de matematică și de științe, de 59, 2% dintre elevii evaluați. Acest lucru înseamnă că un procent destul de mare dintre absolvenții unui ciclu de învățământ nu sunt capabili să înțeleagă un text de lungime medie, nu pot extrage ideea principală, nu pot găsi informațiile solicitate sau nu le pot folosi în scop propriu, în contexte noi de învățare sau de viață, deprinderi fundamentale pentru „*realizarea educaţiei permanente, pentru continuarea studiilor şi pentru viaţă în general, la finele învăţământului obligatoriu*." (http://oldsite.edu.ro/index.php/articles/c826/ accesat în 07.04.2024).

Competențele generale vizate (*Receptarea de mesaje orale în diverse contexte de comunicare; Exprimarea de mesaje orale în diverse situaţii de comunicare; Receptarea de mesaje scrise în diverse contexte de comunicare; Redactarea de mesaje în diverse situaţii de comunicare*) urmăresc „*accentuarea aspectului comunicativ-funcţional al învăţării limbii şi*

literaturii materne în contextul actual" (https://www.edums.ro/invprimar/Lb%20romana%20P%20I%20II.pdf accesat în 07.04.2024), fiind inspirate din inițiative și din documente europene, precum: *Recomandarea Parlamentului European vizând competenţele cheie* în *Official Journal of the EU*, 30 dec. 2006; *Literary Framework for Teachers, LiFT (Cadrul de referinţă pentru literatură* realizat cu sprijin european şi pilotat în 6 ţări membre, printre care şi România); *PIRLS Assessment Framework* (Studiul internaţional privind progresia competenţelor de lectură la finalul învăţământului primar, la care România participă din 2001); *The European Language Portfolio* (Portofoliul european al limbilor).

Un rol important în dezvoltarea competențelor cheie ale disciplinei *Limba și literatura română* îi revine lecturii suplimentare care, într-o manieră plăcută și antrenantă, dezvoltă vocabularul, imaginația, gândirea creatoare, spiritual critic, cultura. În acest scop, devine prioritară pentru disciplina *Limba și literatura română* dezvoltarea gustului elevilor pentru lectura suplimentară, sarcină dificilă în societatea contemporană, excesiv tehnologizată, în care elevii sunt mult mai atrași de gadget-uri și de obținerea facilă a informației de pe Net, decât de cărți.

Rolul cadrului didactic este destul de dificil în această conjunctură și constă în a găsi cele mai atractive și mai eficiente metode, tehnici și strategii pentru a-i atrage pe elevi spre carte și pentru a le forma și dezvolta gustul pentru lectură. Pentru a întări cele spuse până acum am putea aminti cateva păreri pertinente despre lectură:

„Pe mine m-a format literatura. Ei îi datorez cel mai mult. Ea mi-a dăruit un cod moral, o șansă de a-mi plăti biletul pentru existență, o privire specială asupra lumii. Cititul, înainte de scris, a fost cea mai mare bucurie și marea șansă a vieții mele. Am râs cu Cervantes și-am plâns cu Dostoievski, m-am cutremurat cu Dante și m-am înseninat cu Joyce. Am împărtășit gravitatea lui Eminescu și zeflemeaua lui Caragiale. Am învățat de la Kafka mai mult decât din toate școlile pe care le-am urmat. Literatura a fost providența mea personală." (Cărtărescu, M., 2020, p. 39)

„Cărțile sunt ca dragostea. Când privești înapoi, identificarea primei lecturi este la fel de dificilă ca identificarea primei iubiri.. Ordinea cronologică nu stabilește neapărat întâietatea, nici când e vorba despre cărți, nici când e vorba despre stările cunoscute sub numele de prima dragoste." (Bican, F., 2010, p. 11)

„Aventura mea în lumea cărților a început cu Jules Verne. Și a fost o adevărată aventură, deoarece eu, la vremea aceea, luam lectura foarte în serios. La propriu. Romanele lui Jules Verne nu erau simplă literatură pentru mine, ci adevărate experiențe de viață. Trăiam în lumea lor cu toată ființa mea, la cea mai mare intensitate. Nu mă jucam!..." (Bădescu, C.P., 2010, p. 45)

Pentru lumea modernă şi postmodernă, citirea este o parte integrantă a existenţei umane: citim ziarul la micul dejun, e-mail-urile, documente la birou, cărţi la şcoală, o revistă, cataloage de modă, o poveste înainte de culcare. Cuvântul scris este omniprezent: standuri de ziare, reviste, librării, biblioteci, ne îndeamnă la lectură şi cu toate acestea este o criză în rândul adolescenţilor şi tinerilor în ceea ce priveşte practicarea lecturii. În etapa actuală, tot mai puţini elevi sunt cei care îşi ocupă timpul liber cu lectura, iar înţelegerea unui text devine o piedică în cadrul examenelor de evaluare sau de bacalaureat.

Lectura a căzut pe un loc secundar, fiind înlocuită de mijloacele digitale tot mai performante. Adolescenţilor şi copiilor actuali li se pare firesc accesul la informaţie doar printr-un click. Normalitatea în comunicare depăşeşte limitele distanţelor sau a unui orar prestabilit.Ei ştiu că barierele sunt înlăturate cu ajutorul tehnologiei.Cu ajutorul tabletei sau al telefonului ei accesează resurse online, pot comunica cu prietenii reali sau virtuali, pot asculta muzică şi viziona videoclipuri, se pot juca jocuri interactive, după preferințele vârstei şi limita timpului liber. Copiii sunt captivați de noile medii online deoarece le oferă

interactivitate. Ei sunt dornici şi aşteaptă experienţe interactive, care să-i implice prin participare directă, oferindu-le posibilitatea să aleagă, să îşi exprime opinia, să fie parte a acelor experienţe.

Lipsa de lectură se resimte în modul defectuos de exprimare al elevilor, în golurile pe care aceştia le au în cultura generală şi în percepţia greşită pe care şi-o pot forma despre viaţă. Cum principalele deprinderi se formează în copilărie, considerăm că formarea deprinderii de a citi are o importanţă deosebită în timpul anilor de şcoală. Odată dobândit gustul şi interesul pentru lectură, cartea va deveni o prietenă credincioasă care va rămâne peste timp, fiind esenţială în formarea individuală. Îndrumarea spre lectură se formează încă de la vârste fragede, în familie şi în şcoală.

În mediul şcolar, lectura devine un proces complex în care se produc întrepătrunderi ale competenţelor şi deprinderilor bazate pe recunoaşterea şi înţelegerea simbolurilor literare şi literale. ..*Aceste competenţe şi deprinderi ţin de nivelul de percepţie, de decodare, de experienţă, de fond lingvistic, de capacitatea de stocare şi de aceea de a stabili conexiuni, astfel încât cititorul să se poată autoproiecta prin anticipaţie sau prin retrospecţie pe baza lecturii săvârşite*." (Costea, O., 2006, p. 9).

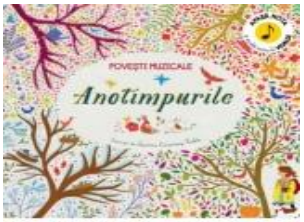
Lectura școlară poate fi, conform unei clasificări realizate de Ioana Mariș, obligatorie, facultativă, extrașcolară. (Mariș, I., 2015, p. 27).

Lectura obligatorie cuprinde totalitatea operelor pe care elevul trebuie să le citească în decursul unui an școlar. Acestea sunt stabilite de către profesor / învățător, în conformitate cu recomandările și sugestiile programei școlare și în funcție de „*particularitățile individuale și de vârstă ale elevilor, de nivelul clasei, de interesele și așteptările elevilor săi*." (Mariș, I., 2015, p. 28)

Lectura facultativă cuprinde lecturi suplimentare, menite să lărgească orizontul cultural al elevilor. Și acestea trebuie selectate cu grijă, din categoria operelor literare reprezentative, atât pentru literatura română, cât și pentru cea universală. Mai mult decât lecturile obligatorii, cele facultative trebuie să stârnească interesul elevilor, să fie plăcute și antrenante.

Lectura extrașcolară cuprinde cărțile citite de elevi din proprie inițiativă, la recomandarea prietenilor, a colegilor, a părinților. Acestea spun multe despre interesele și pasiunile elevilor, despre structura lor sufletească, despre înclinații și nevoi. Deși nu poate fi verificată sau controlată de profesor, acesta poate oferi sugestii și recomandări.

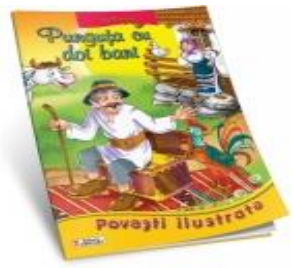
Pentru a deveni obișnuință, gustul pentru lectură trebuie format încă din copilărie. Până la trei ani copiii sunt atrași de imagini și de sunete. Librăriile au o ofertă bogată de cărți cu poze frumos colorate, însoțite de sunete, menite să-i atragă pe copii în universul fabulos al Cărții, printr-o tematică variată:



(Imagini preluate de pe site-ul https://www.librarie.net/c/1433/nia=86?gclid=Cj0KCQjw9IX4BRCcARIsAOD2OB0Me8BeYLy7tnQEsJYotaTILxybZMsBzwpSnl3LjRGcENc, accesat 07.04.2024)

Între trei și cinci ani, copiii au o gândire concretă, preponderant senzorială. Le sunt accesibile „*povestirile scurte, cu un conflict bine închegat; personajele sunt schițate prin câteva trăsături esențiale; desfășurarea acțiunii este vie; umorul sau duioșia sunt extremele*

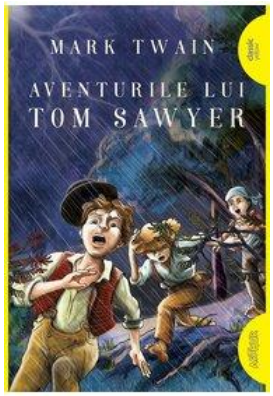
între care este făcută să oscileze afectivitatea copilului." (Stancu, I., 1968, p. 9). Sunt atrași de cărți cu poze, însoțite de texte scurte, în versuri sau în proză:

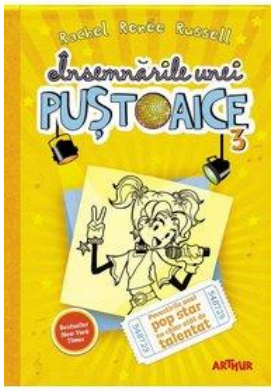


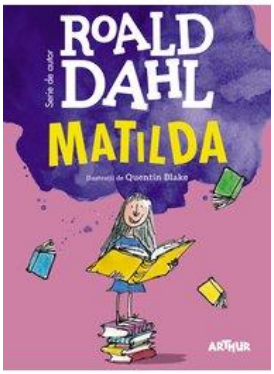
(Imagini preluate de pe site-ul https://www.librarie.net/c/1433/nia=86?gclid=Cj0KCQjw9IX4BRCcARIsAOD2OB0Me8BeYLy7tnQEsJYotaTILxybZMsBzwpSnl3LjRGcENc, accesat 07.04.2024)

Începând cu vârsta de șase ani, odată cu intrarea în școală și cu formarea deprinderilor de citit-scris, copilul poate citi singur o carte, fără ajutorul celor mari, părinți, bunici, frați mai mari sau educatoare.

În clasa a IV-a câmpul vizual crește simțitor, iar lectura devine fluentă și cursivă. Pe de altă parte, în preadolescență cresc abilitățile de abstractizare și de generalizare. Copiii sunt atrași de cărțile de aventuri, care le satisfac curiozitatea și nevoia de cunoaștere a lumii și a firii umane. Din acest motiv, pentru acest sector de vârstă, editurile au o ofertă impresionant de bogată, fie că este vorba despre cărți tipărite, cărți digitale sau e-bookuri:







(Imagini preluate de pe site-ul https://www.editura-arthur.ro/domenii/beletristica-10-12-ani&&p=2, accesat 07.04.2024)

Tot ce trebuie să facă învățătorul, mai întâi, este să le dezvăluie elevilor săi existența acestor bijuterii, prin expoziții de carte, prin recenzii accesibile, care să le stârnească interesul, prin întîlniri cu scriitori sau editori, prin vizite la biblioteca școlară, comunală, județeană sau națională, prin participarea la diferite concursuri de lectură, cu premii în bani sau în cărți, cum ar fi „Bătălia cărților", „BookNation", Bookaholic", „Bookzone", „Bookuria" etc., organizate de edituri prestigioase, care doresc astfel să-și fidelizeze și să-și răsplătească micii cititori.

Următorul pas presupune îndrumarea lecturii suplimentare, prin recomandarea celor mai frumoase și mai cunoscute cărți, adecvate vârstei lor, dacă se poate, chiar personalizată, în funcție de temperamentul, nevoile și așteptările fiecărui elev în parte, urmată de organizarea unor discuții despre cărțile citite, de premierea celor mai convingătoare recenzii etc.

După cum se știe, copiii sunt sensibili la tot ce este frumos și, în mod deosebit, la magia cuvintelor și a universurilor ficționale, în care se regăsesc. Îndrumați cu dragoste și cu competență, vor ajunge să devină cititori pasionați.

Deși dezvoltarea gustului pentru lectură a reprezentat din totdeauna un deziderat major al învățământului, se constată un interes relativ scăzut al elevilor pentru aceasta, mai ales în etapa actuală, supertehnologizată.

Barierele care stau în calea dezvoltării lecturii pot fi multiple:

- modul în care profesorul / învățătorul știe și poate să-i atragă pe elevi spre lectură;
- o experiență nefericită cu primele lecturi;
- insuficienta implicare și susținere din partea familiei;
- posibilități materiale reduse, deoarece cărțile sunt destul de scumpe și mulți copii nu și le permit;
- tentația tehnologiei și a jocurilor pe calculator;
- anturajul;
- recomandarea unor lecturi nepotrivite vârstei, afectivității, spiritualității elevilor;
- promovarea de societate a nonvalorilor;
- absența unor emisiuni culturale la televizor;
- alegerea unor modele inadecvate de către elevi.
- absența motivației;
- cauze psihologice etc.

Este foarte important ca profesorul / învățătorul să identifice corect „bariera", acolo unde aceasta există, și să acționeze cu tact și cu multă răbdare pentru eliminarea acesteia. Cel mai important lucru este să identifice tipul ideal de lectură pentru fiecare elev în parte, deoarece restul vine de la sine. Elevii care prind gustul lecturii vor găsi o modalitate de a-și procura cărți și își vor face timp pentru lectură, indiferent câte tentații ar exista în jurul lor.

O tehnică deosebit de eficientă în cadrul orelor de limba și literatura română este întreruperea lecturii (care trebuie să fie neapărat expresivă) și solicitarea din partea elevilor a unor „predicții" despre ce cred că urmează să se întâmple sau despre viitoarele reacții ale personajelor. Aceasta le stârnește curiozitatea pentru a căuta și citi continuarea sau întreaga carte / colecție din care a fost extras fragmentul.

În cadrul școlii, în vederea stimulării interesului pentru lectură al elevilor, se pot adopta mai multe strategii, în funcție de posibilitățile materiale ale fiecărei unități în parte, de disponibilitatea cadrului didactic, de interesele și de aptitudinile elevilor, cum ar fi:

- Înființarea unui cerc / club de lectură, în care elevii să participe la activități captivante cu și despre carte. În cadrul acestor cercuri / cluburi, trebuie să fie propuse spre lectură cărți interesante, accesibile și atractive prin tematică, stil și grafică, elevii fiind încurajați să-și exprime opiniile despre cartea citită, răspunzând la diverse întrebări, precum: *Ce te-a atras la această carte; Ce stări ai trait în timpul lecturii?; Te identifici cu un personaj anume din carte? Care ar fi acela; Ce poți spune despre finalul cărții?; Ai schimba ceva la acesta? Ce anume; Care au fost momentele de maximă tensiune ale acțiunii?; Prin ce cuvinte ai defini cartea?; Cu ce crezi că te-a îmbogățit lectura acestei cărți? etc.*

- **Recenzia de carte,** prin care elevii sunt îndrumați să-și prezinte impresiile de lectură, fie oral, fie grafic, într-o manieră atractivă, astfel încât să stârnească interesul colegilor pentru lectura cărții respective. În general, o recenzie este structurată pe tiparul oricărei compuneri, cunoscut de către elevi de la orele de limba și literatura română (introducere, cuprins, încheiere), și presupune abordarea următoarelor aspecte, pentru fiecare moment în parte:

Introducere	Gânduri și emoții despre carte
Cuprins	Tema Ideea generală a cărții Ideile semnificative

	Valori comportamnetale
Încheiere	Opinia recenzorului

Grafica este foarte importantă în redactarea unei recenzii, ajutându-l pe cititor să-și structureze informațiile și opiniile într-un mod plăcut și facil:

- **Jurnalul de lectură,** activitate care cuantifică „experiența de lectură, dar și reacțiile lectorului, bazate pe cogniții, emoții și atitudini" (Marincaș, M.A., https://edict.ro/modalitati-de-stimulare-a-interesului-pentru-lectura/ accesat în 07/04/2024) cuprinde, pe lângă informații despre carte (autor, titlu, editură, număr de pagini, structură, citate etc.), și observații personale, comentarii, ajutând atât la sistematizarea cunoștințelor dobândite în urma lecturii, cât și la dezvoltarea gândirii creatoare, a imaginației, prin raportarea, în cadrul comentariilor, la experiența personală, de viață sau culturală.

- **vizite la biblioteci** (școlară, comunală, județeană, națională), care să le permită elevilor întâlniri cât mai frumoase și mai impresionante cu o diversitate de cărți. Pentru a fi eficiente și competitive, bibliotecile trebuie să fie ancorate în realitatea contemporană, să răspundă nevoilor culturale și informaționale ale comunității, să vină în întâmpinarea așteptărilor publicului cititor, să creeze spații prietenoase pentru lectori, să utilizeze tehnologia modernă, să-și diversifice serviciile.

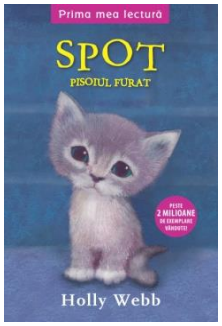
Crearea unei **ludoteci** în cadrul bibliotecii, „*ca spațiu de joacă, de dialog și de schimburi între participanți*" (Halgaș N., https://www.bcucluj.ro/bibliorev/arhiva/nr19/info3.html, accesat în 07.04.2024) este benefică atât pentru copii, cât și pentru părinți și pentru cadrele didactice. În cadrul ludotecilor se pot organiza întâlniri, dezbateri, expoziții, ateliere de lectură, teatru, video cu animații create în jurul poveștilor etc.

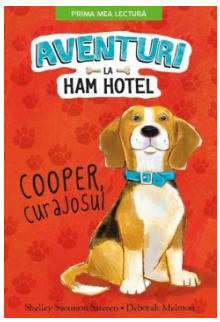
În dotarea ludotecii trebuie să existe cărți atractive din punct de vedere grafic, cărți-jucărie, cărți de colorat, tăblițe pentru desen, CD-uri cu povești, DVD-uri, blocuri de desen creioane colorate, acuarele, tablete, calculatoare, laptopuri. Într-o atmosferă relaxantă, sub formă de joc, ludoteca favorizează atragerea colilului spre carte, socializarea, educația, însușirea culturii naționale și universale.

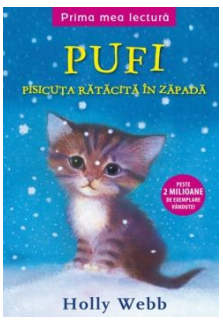
O inițiativă inedită și îndrăzneață, demarată în Danemarca și adoptată de mai multe țări, printre care și România, este „biblioteca vie", unde se poate „împrumuta" o persoană în locul unei cărți, care să-și spună povestea de viață în 30 de minute. Fiecare persoană are un „titlu" (cerșetor, șomer, emigrant etc.). Ascultându-le poveștile de viață, copiii învață să fie toleranți, să se elibereze de prejudecăți și de complexe de tot felul, să empatizeze cu cei din jur, să se înțeleagă și să se iubească așa cum sunt.

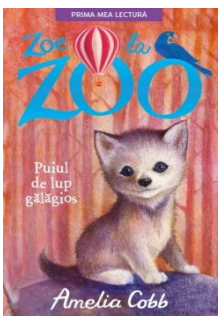
- **prezentarea unor site-uri de lectură și a unor biblioteci virtuale**, cum ar fi https://www.citeste.ro/ , bibliotecă digitală, care oferă acces la mii de cărți în format: - audiobook, e-book sau videobook:

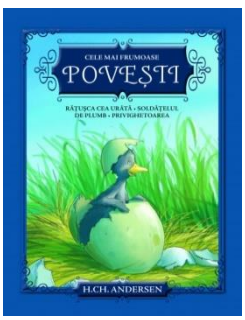
- audiobook:





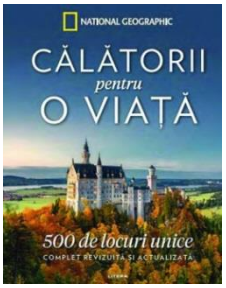


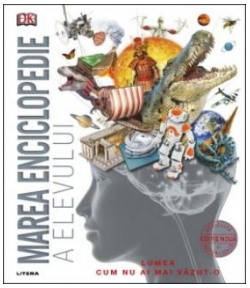




(Imagini preluate de pe site-ul https://www.citeste.ro/accesat în 07.04.2024)

- e-book:





(Imagini preluate de pe site-ul https://www.citeste.ro/ accesat în 07.04.2024)

Așadar, există numeroase strategii pentru dezvoltarea interesului elevilor pentru lectură. Cadrul didactic trebuie să le aleagă pe cele mai potrivite personalității, spiritualității și nevoii de cunoaștere a școlarilor săi. Pentru a inocula și dezvolta gustul pentru lectură, profesorul poate apela la numeroase tehnici:

- citirea expresivă a poveștilor sau a unor fragmente semnificative din operele prezente în manual sau în lista de lecturi obligatorii;
- audiția poveștilor sau a unor pasaje din cărți în lectura autorilor sau a unor actori celebri;
- povestirea unor fragmente din carte, care să le stârnească interesul de a o citi, pentru a afla finalul;
- descrierea unei cărți după coperta acesteia;
- realizarea graficii copertelor unor cărți;
- organizarea unei mini biblioteci în sala de clasă și a unui spațiu adecvat lecturii;
- dramatizări pe baza textelor citite;
- implicarea elevilor în dialoguri despre cărțile citite, cu colegii și cu cadrul didactic;
- înscrierea elevilor la concursuri de lectură, organizate la nivel local, județean sau național;
- crearea unei reviste a clasei sau a școlii, în care să fie promovate ultimele sau cele mai bune apariții editoriale.

Așa cum s-a văzut, soluțiile sunt multiple: cunoașterea pasiunilor și a intereselor elevilor, empatizarea cu aceștia, alegerea unor texte care să le deschidă gustul copiilor-adolescenți pentru lectură (în acest sens, programa școlară actuală este foarte flexibilă, dându-i dascălului posibilitatea de a-și personaliza demersul didactic, prin propunerea spre studiu sau spre lectură a unor texte adecvate colectivului de elevi pe care-l îndrumă), realizarea unor lecții atractive, folosirea tehnologiei în procesul didactic, cu care elevii sunt foarte familiarizați, cunoașterea și valorificarea noilor apariții editoriale de interes pentru adolescenți și preadolescenți, organizarea unor dezbateri despre cărțile recomandate, corelând temele și motivele, realizând hărți conceptuale ale textelor, paralele între personaje etc.

Pe scurt, sintetizate, finalitățile lecturii la școlarul mic sunt următoarele:

- consolidarea deprinderii de citire corectă, fluentă, conștientizată și expresivă;
- formarea și dezvoltarea gustului pentru lectură;
- lărgirea ariei de informare a elevilor;
- creșterea interesului pentru cunoașterea realității în general;
- îmbogățirea, cunoașterea și dezvoltarea sentimentelor într-o gamă complexă;
- cunoașterea și înțelegerea valorilor etice;
- cultivarea sentimentelor, convingerilor și comportamentelor morale;
- definirea și aprecierea valorilor morale;
- formarea discernământului etic;
- dezvoltarea gustului estetic;
- cultivarea faptelor estetice;
- îmbogățirea și atcivizarea vocabularului;

- dezvoltarea capacității de exprimare;
- stimularea capacității creative;
- formarea idealurilor etice și estetice;
- dezvoltarea capacității de a gândi și de a se exprima în conexiuni interdisciplinare;
- lărgirea orizontului imaginativ, al capacității de imaginare a unor universuri posibile, ca anticipare a lumii viitorului.

A citi înseamnă a descoperi, iar lectura devine parte importantă pentru descoperirea adevărurilor fundamentale ale omenirii. Copilul educat de mic să citească va face acest lucru și când va deveni adult.

În concluzie, putem afirma că actualitatea temei rezidă în interesul constant și sporit pe care cercetătorii din diferite domenii ale educației îl acordă identificării celor mai eficiente metode, strategii și tehnici didactice care să-i îndrume pe elevi spre carte, spre lectură, în ciuda atracției hipnotice exercitate de calculator și de telefon, condiție majoră a formării și a dezvoltării competențelor necesare conturării unei personalități armonioase, care să facă față cu succes multiplelor provocări ale societății contemporane.

BIBLIOGRAPHY

1. Bădescu, Cezar-Paul, *Cititul ca un sport extrem*, în volumul *Care-i faza cu cititul?,* coord. Liviu Papadima, București, Editura Arthur, 2010
2. Bican, Florin, *Abecedarul meu nescris,* în volumul *Care-i faza cu cititul?,* coord. Liviu Papadima, București, Editura Arthur, 2010
3. Călinescu, Maria, *Lectura. Receptarea mesajului scris din textul literar pentru copii*, Bacău, Editura Rovimed Publishers, 2016
4. Cărtărescu, Mircea, în revista *Tribuna învățământului*, nr. 1, ianuarie 2020, București, Grupul Editorial Art, 2020
5. Costea, O., *Didactica lecturii – o abordare funcțională*, Iași, Editura Institutul European, 2006
6. Hadârcă, Maria, *Competența de lectură - concept, structură și mediu de formare,* Pro Didactica, disponibil la adresa https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Competenta%20de%20lectura%20%E2%80%93%20concept%2C%20structura%20si%20med
7. Halgaș Nicolina, *Strategii pentru implementarea unui nou serviciu – biblioteca de cartier*, disponibil la adresa https://www.bcucluj.ro/bibliorev/arhiva/nr19/info3.html
8. Marincaș Marinela-Adriana, *Modalități de stimulare a interesului pentru lectură,* disponibil la adresa https://edict.ro/modalitati-de-stimulare-a-interesului-pentru-lectura/
9. Mariș, Ioana, *Metodele interactive și rolul lor în dezvoltarea interesului pentru lectura suplimentară, prin lecțiile de limba și literatura română la clasa a IV-a*, Bacău, Editura Rovimed Publishers, 2015
10. https://www.edums.ro/invprimar/Lb%20romana%20P%20I%20II.pdf
11. https://www.citeste.ro/

TO BUILD AMONG THE RUINS

Nicoleta Sălcudeanu
Scientific Researcher, PhD, ,,Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and the Humanities of the Romanian Academy, Târgu Mureș

Abstract: The most influenced by E. Lovinescu's literary criticism, Eugen Simion reconstructs the path of E. Lovinescu's reception, passing through all successive generations, analyzing the political distortions that influenced his reception, and at the same time is verifying the resistance of the monograph published by himself 50 years ago, Scepticul mântuit.

Keywords: literary criticism, literary history, communism, revisionism, politics

It happens that some of the most peaceful cultural realities cause ideological and even dogmatic convulsions impossible to anticipate, when they are subjected to the taste for arbitrariness or disorder of history. It is certain that E. Lovinescu would have received with mistrust the forecast of the future political instrumentation to which his work will be subjected. His dedicated exegete, Professor Eugen Simion, fully justifies the posthumous path of Lovinescu's work, a contorted, sometimes sprained one. It is paradoxical how one and the same cultural reality can take on so many different appearances, even anamorphic, depending on perception, context and perspective. *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu*[1] represents an event book and, we must say, an extremely necessary one, coming as a crowning of an entire critical career under the auspices of the disinterested respect given to the cultural-ideological line drawn by E. Lovinescu.

The most Lovinescian critic among the post-Lovinescians, E. Simion reconstructs "What the students and the students of his students (apprentices) think about this atypical intellectual destiny". And this "after almost 50 years since the appearance of Eugen Simion's capital book, *Scepticul mântuit*."[2] A book that, at the time of its appearance, represented a huge cultural event, being the first adequate and holographic post-war approach, purged of any ideological shadow, of the work of the critic from Sburătorul and remaining to this day the densest and most proven interpretation of his work . In fact, from the beginning until today, not even one book title from the exegete's rich panoply makes absolutely no concession to the conjuncture. As for the discipleship he speaks of, he seems to be the ultimate disciple. Serene and a builder by nature, E. Simion recreates, with precision and subtle penetration, the twisted and tormented evolution of the Lovinescu idea during communism, but especially after it. And he does it Apollonically, keeping a distant, dispassionate look at the human comedy that has made possible, in others, this series of illegitimate annexations.

Paradoxical this fate: the ideological annexation continued even after the fall of communism, when one would have expected that, after the '90s, Lovinescianism would enjoy a brilliant career, entering its full rights, once and for all. It did not happen because one fanaticism was replaced by another, an old rhinocerosism, by a new one. And the Lovinescian ideas (modernism, synchronism, the mutation of values, their revision) continued to be twisted to the point of disfigurement. Of course, it is not by chance that the Professor places the biography of Lovinescu's critical approach between two boundaries, as

[1] Eugen Simion, *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu,* Editura Tracus Arte, București, 2017.
[2] Eugen Simion, *E. Lovinescu. Scepticul mântuit*, Editura Cartea Românească, București, 1971.

impossible in the sense of the belligerent logic to which we are captive, as beautiful. The entire content of the book is protected and ennobled by the symmetry of two letters as two covers, expressions of the honest, disinterested devotion of an intellectual brotherhood levitating above all impure conjuncture. There is therefore an antidote to the state of war that undermines the cordiality of polemics. The first page of the book celebrates the idea of friendship, compassion, dialogue, by reproducing the emotional, disturbing letter sent by Tudor Arghezi to E. Lovinescu on his deathbed. On the other hand, the fourth cover of the book reproduces some lines of great understanding and elegance, belonging to Octavian Paler, which talk about the initial rivalry of views covering an "empty decade" and overcoming it through steadfast friendship: „ Not for a moment, during those years, did I stop valuing Eugen Simion, I did not interrupt, I did not break my friendship with him, in myself. My ideas about his writing and my feelings for him as a man, as an intellectual, remained the same, undisfigured by the passions of those years. This is how my friendship with Eugen Simion escaped the "Romanian-Romanian war" without shadows and without wounds to heal. When we met again, we bracketed the empty decade, having nothing to reproach each other with. Besides, if one of us made a mistake, it was me. I fought "apoliticalism" for six years to fail in the conclusion that, for me, politics is a false track." The political instrumentalization of culture did not stop, therefore, at the border of communism and "freedom". On the contrary, it was exacerbated, through the prophets of the new era, some of them older prophets...

Professor Simion does well - himself exposed to such turbulences - when he retraces the route of that alluvial upheaval started to sweep out of the way any moral obstacle that would impinge on the New Hierarchy that these prophets claimed to establish. Things are forgotten with the generations, but the recent generations have the right and the obligation to reconstitute the picture knowingly.

Eugen Simion identifies the power play - the only one responsible for these guilty distortions - right from the start, when not all the protagonists will have discovered their voice and identified the score. The metamorphoses are spectacular, to the delight of the studious generations who look at the "finger of light" from this end of time. The critic speaks about the Jacobinism of those times, directed against those who declared themselves "apolitical", including in a volume of confessional dialogues: „ As I wrote another time: the Romanian intelligentsia recreated Orwell's scenario exactly... I remember how, about two or three weeks after the December Revolution, I heard in a meeting of the Steering Committee of the Writers' Union the first voices claiming that they are more equal than the others. At first it seemed like a bad joke, then before I knew it, the camps were already set up. I was left, stunned, in the middle. Not much time passed and I found myself among the enemies of democracy. A journalist called for my death sentence. My former friends and co-militants from "Romania literară" took me for granted (in the magazine where I had been publishing weekly for 25 years) as a staunchly apolitical. I remember the accusation they brought against me, namely that I live in the "pen of apolitism". I was, in their imagination, one of these detestable individuals who do not understand the calls of the new time..."[3] This revanchism is all the more difficult to understand since, in communism, the literary spirit was united by virtue of one and the same principle: apoliticalism. After the fall of communism, instead, apoliticalism became a stigma and a reason for excommunication.

However, returning to the interwar critic, if the mutilation of his work appeared as a consequence, albeit unnatural, yet predictable, against the background of communist dogma, its use as a political weapon in post-communism is even stranger. Until then, however, even

[3] Eugen Simion, *În ariergarda avangardwi. Convorbiri cu Andrei Grigor*, Ediția a II-a, adăugită, Editura Curtea Veche, București, 2012, p. 88.

during the communist period, degrees of intensity of the obliteration of the Lovinescu idea must be distinguished. The Stalinist era appears, by far, as a lethal one for Lovinescu's work. In fact, another critic concerned with the posterity of the modernist critic, Mircea Iorgulescu, compares "the documents of ideological torture in Romania to Stalinist communism" with "the darkest and most vehement fascist anti-lovinesque attacks of the period 1937-1942". It is the period when E. Lovinescu practically does not exist in Romanian literature, to the extent that, in the *Bibliography of Romanian literature 1948-1960*, his name does not appear at all, a sign that during this period no writing was published by him, according to the observation of Mircea Iorgulescu.[4] After the „thaw", however, things become nuanced, articles and even exegesis appear, at first more timidly, then more openly, regarding E. Lovinescu's contribution to Romanian culture. Restitution is gradually becoming possible.

But the recovery will not take place without distortions, and it is worth leaning on them in the first place. The first exegete to address the subject is Ileana Vrancea (head of the education section at *Scînteia*, 1950-1955; head of the literature section at *Lupta de clasa*, 1955-1971 and at *Era socialistă*, 1971-1974). His books, *E. Lovinescu. Critic literar* (1965) and *E. Lovinescu. Artistul* (1969), after her debut volume entitled *Traditii ale criticii literare marxiste in Romania* (Traditions of Marxist literary criticism in Romania, 1962), breaks - as it were - the ice. His monographs, however, continue to pay tribute to the ideology by expressing some "reserves", as Professor Simion rightly observes. „ These (...) further concern the "autonomy of the aesthetic", the idea of dissociating the aesthetic from the ethical and the lack of reaction to the mysticism of Gândirea. His opinion is praised, even in excess, towards sowerism and Poporanism, as well as towards extremist currents in literature and philosophy."[5] It remains, after all, a Marxist-Leninist approach. It is puzzling, therefore, the excess of enthusiasm and even the friendship with which the daughter of the critic from Sburătorul will overwhelm Vrancea, given the anti-communist intransigence of Monica Lovinescu. However, it represents a beginning for the reception of Lovinescu's work, even if an impure one.

From here on things will develop more and more beneficial for the Lovinesian posterity, more and more appropriate works will appear, to the extent that they hide the distorting ideological dimension, a fact that proves that Romanian literature, in the stage after the post-Stalinist thaw, does not represented a "Siberia of the spirit". After the fall of communism, when the ideological barriers were theoretically broken, it would have been natural for the perception of Lovinescu's writings to turn to the womb already tailored to normality, and, for the most part, this happened. However, due to the shrillness of the phenomenon, it is not so much the normality of the reception that attracts our attention, but the unnaturalness of the diversion of the Lovinescian message, again, also for political reasons, and the height of strangeness is given by the direct involvement of the modernist critic's daughter as the pivot of this new disfigurement.

Of course, a lifetime of eastern-ethical militancy will fatally leave its mark on Monica Lovinescu's value judgment, but it would have been more expected that filial devotion and the desire to restore a work in its genuine accuracy would have prevailed. On the contrary, Monica Lovinescu will allow herself to be trained, carried away and captivated by the euphoria of the new cultural power games, through which there is a chance that the noisy marginality will occupy the center of the stage, she will therefore allow herself to be captured precisely by the bellicose faction of the intelligentsia, eager for the revision of the cultural hierarchies from Jacobin political positions (as long as the cultural ones were completely out of their reach). Paradoxically, the main virtue of democracy, namely pluralism, the

[4] Mircea Iorgulescu, *Tangențiale*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004.
[5] Eugen Simion, *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu*, pp. 161-170.

acceptance of difference, was the very essential attribute trampled upon and magnificently despised by these warmongers.

We find testimony about the noise and fury of those times in the press of the 90s, but also of the following years, excellently anthologized in the Chronology of Romanian Literary Life. In the epicenter of the generalized uproar, one can still distinguish, over time, the generic profile sketched by Arghezi, illo tempore, in one of his memorable pamphlets: that of the "gorilla". The pamphlet is addressed to the detractor of an E. Lovinescu in the sanatorium and has disturbing reverberations even today. "Among our writers there is sometimes violence equivalent to looting altars and desecrating graves. While the Church prays, in a beautiful litany, for the sick, for those in prisons and for those who travel on the seas, so that God protects them from death, injustice and storms, there were writers of ours who attacked their imprisoned comrades, poets who struck them in their beds of suffering and entered the hospital with a club, and who, when they pass before cathedrals, bow down and take off their hats in front of a fool. The gorilla is still present in cultured literature, which in its bookless era created Miorița. It's unbelievable. Saner in mind and conscience, the public reacted to the radical dislocation from the life of the poet, nevertheless of great talent, who insulted the hospitalized Eminescu. Since then, the attacks have been committed more on the healthy writers, by the ”Caions” who worm their way through all the literary eras..."[6] The gorilla, however, violates this custom "rushing wildly and cynically over a crucified writer, whose life of learning and martyrdom is the most significant relic for the cult of letters and ideas."

The echoes of such fratricidal wars have been perpetuated even in our times, the combatants fighting each other with E. Lovinescu himself, overturning his theory on revisions, transposing them into a purely political field, instrumentalizing them with intentions of usurpation. A primitive revisionism has been unleashed in post-communist Romanian culture, comparable only to the Stalinist purges of the 50s. Under this aspect, there are not many differences between the gesture of Miron Radu Paraschivescu[7] to eliminate from literary life Tudor Arghezi and that of Virgil Ierunca, with the same intention, this time from the anti-communist side of the barricade, specifying that the latter also applied the anathema to G. Călinescu, Tudor Vianu et al., creating even an "anthology of shame", both approaches having the claim to abolish a cultural prestige by political means. We have a T. Arghezi attacked from both directions, but fortunately, his artistic stature remained unshaken. From which it appears that the anthologies of shame have never led to any cultural results, even if the creation of a new one would be more than tempting.

Referring to the first study that actually put E. Lovinescu back in his rightful place, the author of the *Scepticul mântuit* also makes a profession of faith that animates his lifelong career: "I'm not discussing, here, how just and unjust this is a small synthetic study written at a young age and, above all, in a history that barely, barely showed small signs of liberalization, never stable, always possible to be crushed. I only note that the obsessions of the official ideological criticism until now have disappeared from it, and only one term ("idealism") breaks my ears today and, to be honest, shames me. Beyond – as if I could largely agree with what I was thinking 50 years ago. I brought it up, I reproduced the previous text to make it easier for researchers, in the future, literary historians interested in Lovinescu's posterity and to mark, among other things, the fact that, between 1965 and 1970, in addition to the welcome criticism, which I left it until 1989 (except for the years when I was a teacher in France), my main concern was E. Lovinescu. (...) E. Lovinescu, *Scepticul mântuit* is, indeed, a compact monograph, like Lovinescu's book about T. Maiorescu, because that's how it needed to be, then (in 1965-1970), when the work of the critic was not known or,

[6] Idem, pp. 55-56.
[7] *România liberă*, 21 februarie 1945.

rather, badly, catastrophically known to the general public, as the criticism of criticism had presented it for 20 years."[8]

Professor Simion goes through the entire biography of the reception and potentiation of Lovinescianism with exemplary devotion, traversing with the same serenity, line by line, both the layers of light coming directly from the aura of his master, as well as the sediments of an impure and crooked posterity. *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu* completes, in an illustrious series (Maiorescu, Lovinescu), a work of a lifetime that, with Benedictine effort, E. Simion built with tenacity, immune to the sirens of passing times. And we are not only talking here about the intellectual edifice elevated to oblivion in the unfair shadow of the master, but about a real citadel that gathers an entire people within its walls: the auroral poets, but also Eminescu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mircea Eliade, E.Ionescu, Cioran, not forgetting those from the immediate contemporaneity, all arranged against the background of intimate diary fiction and biographical genres. A true metropolis inhabited by those saved from unjust excommunication.

BIBLIOGRAPHY

Cioran, Emil, *O mitologie a nedesăvârșirilor*, Editura Tracus Arte, București, 2015.

Iorgulescu, Mircea, *Tangențiale*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004.

Noica, Constantin, *Echilibrul spiritual. Studii și eseuri*. Editura Humanitas, București, 1998.

Simion, Eugen, *E. Lovinescu. Scepticul mântuit*, Editura Cartea Românească, București, 1971.

Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. III, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

Simion, Eugen, *În ariergarda avangardwi. Convorbiri cu Andrei Grigor*, Ediția a II-a, adăugită, Editura Curtea Veche, București, 2012.

Simion, Eugen, *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu,* Editura Tracus Arte, București, 2017.

[8] Eugen Simion, *op. cit.*, pp. 186-187.

FUNERAL RITUAL CREATIONS – FORMS OF EXPRESSING SUFFERING AND FINDING SOLACE IN THE "GREAT PASSAGE" TO THE WORLD "BEYOND"

Mariana Cocieru
Senior Scientific researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „Bogdan Petriceicu-Hasdeu", Moldova State University

Abstract: Practicing the customs of the funeral ritual emphasizes the importance and the perenniality of this ethno-cultural phenomenon in the life of the human community. In contrast to other existential ceremonies, such as birth and wedding, which are often seen as moments of joy and celebration, the funeral contains a much more complex symbolic-ritualistic register, reflecting the ancestral beliefs and superstitions of our ancestors. Funeral ritual practices are essential ways in which people express their suffering and find relief from the loss of a loved one in „great travel" to the world „from beyond". These practices are charged with significance and are intended to honor the memory of the deceased, facilitate his passage into the later world, and provide support and consolation to those left alive. Funeral ritual practices can take various forms depending on the culture and traditions of the respective community. They may include burial or cremation ceremonies, mourning rituals, the construction of graves and funeral monuments, as well as other religious and social practices associated with the passage of a person to the afterlife. In addition to the beliefs and superstitions related to the world of the deceased and the practices necessary to facilitate "the Great Travel" to "Light" and the crossing of the threshold to "the True life", funeral texts play a special role. In this article, we will refer to the typology and symbolic register of these creations within burial customs, analyzing the texts recorded in the second half of the 20th century during field ethnology campaigns by multiple generations of folklorists.

Keywords: Funeral ritual creations, lamentations, funeral/mortuary songs, ritual practices, beliefs and superstitions, the world "from beyond", "the white wanderer".

Practicarea obiceiurilor din cadrul ritualului de înmormântare subliniază importanța și perenitatea acestui fenomen etnocultural în viața comunității umane. În contrast cu alte ceremonialuri existențiale, precum nașterea și nunta, care sunt adesea văzute ca momente de bucurie și sărbătoare, înmormântarea conține un registru simbolico-ritualic mult mai complex, care reflectă credințele și superstițiile ancestrale ale strămoșilor noștri. Practicile ritualice funebre reprezintă modalități esențiale prin care oamenii își exprimă suferința și își găsesc alinarea în fața pierderii unei persoane dragi în „marea călătorie" spre lumea „de dincolo". Aceste practici sunt încărcate de semnificație și au scopul de a onora memoria celui decedat, de a facilita trecerea sa în lumea spirituală și de a oferi sprijin și consolare celor rămași în viață. Informatorii de folclor pledează pentru respectarea şi executarea corectă (potrivit tradiției) a ritualurilor legate de înmormântare pentru a diminua din povara păcatelor săvârșite de decedat. Cercetătorii fenomenului respectiv au menționat de nenumărate ori că obiceiurile legate de înmormântare în cultura românească au rădăcini arhaice, fiind împletite cu credințe și superstiții precreștine. Deși creștinismul a devenit religia oficială, biserica nu a interzis complet practicile păgâne, ci le-a adaptat și le-a integrat în contextul său, impunându-le o interpretare conformă cu dogma creștină.

În pofida tuturor practicilor şi riturilor funebre cu substrat magic sau cutumiar, despărțirea de cei decedați poate genera tulburări spirituale și chiar probleme psihice pentru cei rămași în viață, deoarece „marea trecere" dintre lumea „de aici" (terestră) și lumea „de dincolo" (spirituală) reprezintă un moment deosebit de dificil, care necesită o rezistență puternică și un examen existențial pe care trebuie să-l susțină cei vii.

Integrarea decedatului în rândul celor „iertați” (morți)[1] presupune o serie de practici și rituri care îi asigură călătoria celui plecat spre lumea „de dincolo” și alimentează siguranța celor vii că nu va reveni în chipul unor spirite demonice. În cultura tradițională românească există o temere față de decedații „rătăciți”, cei care pot deveni „strigoi” (sau „moroi”, „vârcolaci”), potrivit credințelor și superstițiilor de transformare în făpturi mitice, fabuloase, a sufletelor întunecate, așa cum sunt sinucigașii, vrăjitorii (solomonarii), cei care au avut o moarte năprasnică: accidentații, înecații, electrocutații etc., dar și răposații obișnuiți: „se credea, că dacă nu vor fi luate anumite măsuri de protejare, de prevenire, orice decedat «curat» se poate transforma în «necurat», adică într-un răposat în care se încuibează duhurile rele”[2]. După cum ne dovedesc o serie de obiceiuri între lumea celor vii și a celor morți au existat întotdeauna punți de comunicare, iar frica față de cei decedați era de natură temperată[3]. Pe teritoriul Moldovei exista credința în viața de apoi, în acest sens îmbunarea morților se realiza prin diverse ritualuri de „hrănire”, adică prin oferirea „pomenilor” (ofrandelor) în numele sau de sufletul celui răposat. Prin respectivele daruri sufletul celui decedat urma să se liniștească și să nu mai provoace neplăceri celor vii.

Decesul unui bolnav aduce mai puține implicări sufletești pentru comunitate, deoarece moartea acestuia era adesea privită ca o eliberare de suferință. Situația este diferită în cazul înmormântării unor prunci, copii sau a altor persoane care au murit înainte de a-și trăi pe deplin viața. În aceste cazuri, moartea reprezintă o pierdere mai profundă, deoarece acești indivizi erau văzuți ca simboluri ale începutului vieții, ale iubirii și ale speranței. De exemplu, înmormântarea unui tânăr necăsătorit („nenuntit”), percepută fiind ca o ceremonie similară unei nunți, simboliza pierderea potențialului și a viselor neîmplinite. Și în cazul soldaților căzuți pe câmpul de luptă, impactul emoțional al morții era unul intens, înmormântarea lor fiind marcată printr-o procesiune alternativă în satul de baștină. Etnologul Romulus Vulcănescu, în studiul său *Coloana cerului*, menționează o procedură de înmormântare alternativă prin care mortul era înlocuit ritualic cu un brad îmbrăcat în haine, pentru a simboliza prezența și pentru a suplini absența celui decedat[4]. De o intensitate majoră este și durerea copiilor în cazul pierderii părinților, care reprezentau pentru ei mângâierea, sfatul, dragostea și legătura cu tradițiile familiei.

Pe lângă credințele și superstițiile legate de lumea celor decedați și practicile necesare pentru a i se facilita defunctului *Marea Călătorie* spre *Lumină* și traversarea pragului către *Adevărata viață*, un rol deosebit îl au textele funebre. În continuare, ne vom referi la tipologia și registrul simbolic al acestor creații ritualice în cadrul obiceiurilor de înmormântare, analizând textele înregistrate în a doua jumătate a secolului al XX-lea în cadrul campaniilor etnologice de teren de mai multe generații de folcloriști.

Aceste creații sunt adesea concepute pentru a oferi un cadru structurat de exprimare a durerii și pentru a ajuta la procesul de vindecare emoțională a celor afectați de pierdere. Ele oferă un moment de comemorare și de reflectare asupra vieții și a moștenirii celui decedat și consolidează comunitatea pentru a împărtăși într-un mod colectiv și profund durerea și

[1]În mediul folcloric din Republica Moldova, atunci când o persoană a decedat, se spune că „l-a iertat Dumnezeu”, deoarece există credința că o persoană, în general grav bolnavă și incapabilă să moară, suferă din cauza multor păcate pe care le poartă, iar din care motiv Dumnezeu nu o poate ierta, iar aceasta se reflectă în chinurile agoniei sale. Prin urmare, în astfel de situații, se recurge la efectuarea unei slujbe religioase numită Sfântul Maslu, care include spovedanie și împărtășanie, în scopul de a i se ierta păcatele celui suferind și de a-i ușura trecerea în lumea „de dincolo”.

[2] *Folclorul obiceiurilor de familie.* Alcătuirea, articolul introductiv și comentariile de A. Hâncu și V. Zelenciuc. Chișinău, 1979, p. 39.

[3] *Istoria literaturii române.* Vol. I: *Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400-1780).* București, 1964, p. 43.

[4] Vulcănescu, Romulus. *Coloana cerului.* București, 1972, p. 69.

amintirile. Prin intermediul acestor creații ritualice, cei aflați în doliu pot găsi alinare în credințele lor spirituale și în sprijinul și compasiunea celorlalți membri ai comunității.

Poezia obiceiurilor de înmormântare cuprinde două serii importante de texte: *cântecele ceremoniale* și *bocetele*. Exegetul Balász Lajos grupează *cântecele ceremoniale de înmormântare* în două serii paralele: pe de o parte, *cântecul zorilor* performat la răsăritul soarelui în timpul celor două-trei zile până la înmormântare, sau doar în ultima zi (pe alocuri prin Banat și în prima zi după înhumare); *cântecul de rămas bun, cântecul mare* – care conține sfaturi pentru marea călătorie a celui decedat; *cântecul de petrecut,* care se interpretează în timpul procesiunii mortuare și un *cântec care cuprinde diverse povețe de organizare* a locuinței de veci; iar pe de altă parte, *cântecul bradului* (de steag, de suliță), în care prin intermediul unor simboluri legate de tăierea bradului se exteriorizează durerea provocată de momentul tragic al încetării existenței umane[5].

Cercetând documentele etnologice tezaurizate în fondurile Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei din cadrul Institutului de Filologie Română „A. Philippide" de la Iași, exegetul Ion H. Ciubotaru propune următoarea clasificare a textelor funebre: *cântece ritual-ceremoniale* (unde include și *cântecele de priveghere), bocete* și *verșuri funebre* (care nu au remarcat încă „un accentuat grad de folclorizare" [6]).

Categoria cea mai productivă a poeziei funebre o constituie *bocetele*. După forma lor de manifestare etnologul Ion Ghinoiu distinge: *bocetul arhaic* – „formă genuină a suferinței însoțită de țipete, strigăte, vaiete, suspine, gesturi disperate"[7]; *bocetul versificat* – care cuprinde „motive folclorice cizelate și realizate artistic"[8] și *bocetul nemărturisit* – ca o „durere tăcută, interioară, cu adâncă frământare sufletească"[9].

Bocetul e un strigăt al sufletului și o lamentație de durere care, în cele mai dese cazuri, este creat spontan sub impulsul circumstanțelor în care a avut loc decesul, reprezentând o evocare a vieții persoanei decedate și a relațiilor acesteia cu comunitatea. Creațiile funerare sunt interpretate pe o melodie de jale și pot fi exprimate atât în versuri, cât și în proză.

Etnologii români Constantin Eretescu, Mihai Pop, Dumitru Pop, Valeriu Ciobanu vorbesc despre o dezvoltare spațială a bocetului. În comunitățile unde există cântece mortuare, bocetul reprezintă mai mult „o lamentație improvizată pe o melodie jalnică", „neversificată" (M. Pop, D. Pop, V. Ciobanu), „texte cu totul lipsite de structură poetică" (C. Eretescu)[10], în zonele unde cântecele ritual-ceremoniale funebre lipsesc sau au dispărut cu timpul, bocetul s-a cizelat, devenind o creație cu versuri bine definite, care dezvăluie motive, imagini simbolice preluate din cântecele mortuare de odinioară, pentru a obține „o mai mare stabilitate" și un „caracter ceremonial". În aceste locuri, bocetul constituie, mai degrabă, „un act tradițional", decât o „expresie spontană a durerii"[11], „se remarcă prin realizări artistice deosebite, <...> prin capacitatea de a pune în evidență procesul de liricizare ce caracterizează creațiile de acest gen pe întreg cuprinsul spațiului carpato-dunărean"[12].

Temele oglindite în țesătura bocetului sunt adesea legate de elementele-cheie proprii ciclului funerar: indiferența decedatului față de zbuciumul sufletesc al rudelor îndoliate; casa-sicriu, casa-mormânt; îndemnarea la un dialog cu bocitoarea; refuzul defunctului de a întreține o conversație; dorul neastâmpărat după rudele decedate anterior; trecerea în altă

[5] Lajos, Balász. *Folclor. Noțiuni generale de folclor și poetică populară*. Cluj-Napoca, 2003, p. 81.
[6] Ciubotaru, Ion H. *Obiceiurile funebre din Moldova în context național*. Iași, 2014, p. 7.
[7] Ghinoiu, Ion. *Mitologie română: Dicționar.* Ediția a II-a, revăzută. București, 2013, p. 39.
[8] Ibidem.
[9] Ibidem.
[10] Eretescu, Constantin. *Folclorul literar al românilor: o privire contemporană*. București, 2004, p. 125.
[11] *Istoria literaturii române*. Vol. I: *Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400-1780).* București, 1964, p. 53.
[12] Ciubotaru, Ion H. *Obiceiurile funebre din Moldova în context național*. Iași, 2014, p. 7.

dimensiune spațială; integrarea în lumea celor morți; boala incurabilă; ireversibilitatea „Marii Călătorii" etc.

Lamentațiile improvizate se referă și la tărâmul celălalt – la lumea „de dincolo". Presupunerea că „acolo" există o ordine în ierarhizarea relațiilor oferă speranță celor vii că răposatul se va alătura rudelor decedate. În bocete se descrie și drumul către noua locuință, se dau diverse sfaturi orientative pentru sufletul care rătăcește în lumea morților, se transmit mesaje pentru comunitatea „de dincolo".

Performerii tradiționali ai acestei creații funebre sunt cu predilecție femeile – rude, prietene și vecine. În taină, bocitul poate fi practicat și de bărbați[13][14], dar acest lucru nu este unul caracteristic. Prin forma sa de interpretare, bocetul-îmbunare a defunctului de a nu crea neplăceri mai târziu („decedatul trebuia numaidecât să fie bocit, «deoarece aceasta îi va aduce sufletului alinare»"[15]), reprezintă o eliberare psihică de emoțiile negative și instaurarea unei euforii, împăcări cu realitatea tragică. Inițiat ca un strigăt al durerii, bocetul are funcția de a descărca sufletele celor îndoliați și obținerea stării de catharsis. E cunoscută și o altă latură a acestei practici. În unele localități există bocitoare „talentate" care interpretează pe lângă bocetele improvizate, pe cele cristalizate, ca adevărate creații artistice. Jelitul acestora ia forma unei „profesii" și, uneori, nu presupune nici o implicare emoțională din partea performerului. Se realizează o concurență în executarea cât mai reușită și lugubră a textului funebru între colportorii acestei specii folclorice. În trecut, din motive legate de „modă", pătura superioară a societății își permitea angajarea unor astfel de bocitoare pentru ritualul de înmormântare, dar și din convingerea că era o rușine pentru un boier sau alt demnitar să-și exteriorizeze emoțiile: „Cei bogați năimesc bocitoare, care știu felurite cântece de jale, în care arată ticăloșia și deșertăciunea vieții"[16]. Despre existența de secole a unor astfel de bocitoare „profesioniste" ne mărturisește în studiul său *Bocetele de înmormântare moldovenești* ilustrul „cărturar și profet al Basarabiei", Alexei Mateevici. În Egiptul Antic, unde era deosebit de dezvoltat cultul morților exista un adevărat institut al „bocitoarelor angajate". Aceste „poetese populare, reprezentante ale liricii de jale" vehiculau creațiile lirice cristalizate ca adevărate elegii[17].

Bocirea sau „jelirea", cum se mai spune în zona Moldovei, nu este restricționată la anumite momente determinate de timp, evident, cu excepția nopții, adică poate fi executată de la răsăritul până la apusul astrului solar. Perioada nocturnă era dedicată în principal privegherii și riturilor asociate acestei etape. Bocetul poate fi practicat oricând, de la survenirea morții până chiar și după înmormântare. El poate apărea involuntar, odată cu vederea corpului neînsuflețit al decedatului sau la vizitarea locului de veci. Despre momentele tradiționale de practicare a bocetului pe teritoriul Republicii Moldova ne mărturisesc cercetătorii Andrei Hâncu și Valentin Zelenciuc: „Răposatul era bocit în ziua înmormântării, în ziua a treia, a noua, a patruzecea după înmormântare și în zilele de mare sărbători – de ziua sfinților Vasile, Gheorghe, Ion, la Ispas, Sânziene etc."[18].

Compoziția muzicală a acestei specii din ciclul familial este raportată la momentul lugubru al existențialului, are fraze simple, cu una sau două rânduri melodice și păstrează o stabilitate în valorificarea motivelor folclorice în funcție de zonă, de localități: „Melodia bocetului nu se deosebește prin melodică, ci prin profunzime, prin diapazonul potențialului

[13] Ghinoiu, Ion. *Mitologie română: dicționar.* Ediția a II-a, revăzută. București, 2013, p. 40.
[14] Ciubotaru, Ion H. *Obiceiurile funebre din Moldova în context național*. Iași, 2014, p. 232, p. 233.
[15] *Folclorul obiceiurilor de familie.* Alcătuirea, articolul introductiv și comentariile de A. Hâncu și V. Zelenciuc. Chișinău, 1979, p. 39.
[16] Cantemir, Dimitrie. *Descrierea Moldovei*. Chișinău, 1998, p. 203.
[17] Mateevici, Alexei. *Opere*. Volumul 1. Chișinău, 1993, p. 40-41.
[18] *Folclorul obiceiurilor de familie.* Alcătuirea, articolul introductiv și comentariile de A. Hâncu și V. Zelenciuc. Chișinău, 1979, p. 39.

afectiv, psihologic”[19]. Cercetând textele folclorice ale obiceiurilor de înmormântare, înregistrate în campaniile de teren din a doua jumătate a secolului al XX-lea, etnologii basarabeni Andrei Hâncu și Valentin Zelenciuc au propus următoarea tipologie: *cântece străvechi mortuare*: *cântecul bradului, cântecul zorilor* etc. și două categorii ale *bocetului*: *de agenți* (de mamă, tată, frate, soră, fiu, fiică, soț, soție, bunică, bunel, văr, verișoară etc.) și *fazuale* (legate de treptele înmormântării la anumite momente temporale: de zori, de priveghi, de făcut sicriul, de scos mortul, pe drum, la mormânt, de pomenire etc.). În categoria poeziei funebre etnologul A. Hâncu definește și câteva forme mixte, inter-specii: *bocete-cântece, cântece-bocete, bocet-jurnal oral, cântece-bocete umoristice, bocete-parodii, parodii-bocete,* care se interpretează, și în afara ritualului de înmormântare. Câteva texte înregistrate în Arhiva de Folclor a Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” de la românii din Republica Moldova, Ucraina și Federația Rusă, se referă la două categorii relativ recente de informații etnologice documentate în teren (texte funebre): *formule* (de exprimare a compasiunii, de jocuri la priveghi) și *inscripții poetice pe pietre funerare*.

În continuare, ne vom referi la câteva teme abordate preponderent în bocetul practicat de colportorii de folclor românesc din Basarabia, Transnistria, nordul Bucovinei, Transcarpatia, apelând la taxonomia tematică a bocetului versificat realizată de etnologul Ion H. Ciubotaru în studiul său monografic *Marea trecere*[20]:

- **salutul defunctului**: „Ileano, zorii sî zoresc,/ Gospodinele se trezesc/ Și diridicî pin casî,/ Și dă copchilaș îs catî”[21];
- **anunțarea defunctului că-i sosește carte domnească (scrisoare) de plecare**: „Ian te scoală pe chicioare/ Și te uită pe fereastră,/ Cum îți vine o carte domnească,/ Nu vine să ți-o citească/ Da vine ca să te pornească”[22];
- **cererea iertării**: „Veniți și voi, doi părinți,/ Și vă luați iertășiune,/ Iertășiune părințască”[23];
- **revolta și blestemul morții**: „Batî-te-ar pustia, moarti,/ Cum n-ai facut cu dreaptati, – / C-ai întrat tu pi fereastî/ Și ne-ai luat stâlpul casâi”[24];
- **lauda defunctului și durerea lăsată în gospodăria din care pleacă**: „Scoalî, scoalî, Ioneli,/ Scoalî, Ioneli, nila me!/ Scoalî, hulubașule, scoalî,/ Cî di astâdz încole,/ Eu nilișoarî n-oi mai ave/ Și credzare n-oi mai ave;/ Ioneli, Ioneli!/ Gospodărașu neu!/ Adi, hulubașule, acasî/ Ș-on gospodari cum am gospodăritu amândoi-u,/ Ș-om crești copchilașâi amândoi./ Da eu și sî fac sângurî?/ Cum sî întorc cu gospodăria!”[25];
- **i se vorbește de truda zadarnică din lumea de aici**: „Vasâli, Vasâlicî,/ Toatî viața ai trăit,/ Da la urmî ce-ai făcut?/ Și di tânăr te-ai pierdut./ <…> Tu, Vasâli, șe-i făcut?/ Eu noroc pi lumi n-am avut./ Tu zâșei cî dacî noi ne-om lua,/ Casî bunî ni-om fași./ Ai zâs cî ne-om fași casî cu iatajuri,/ Da tu ț-ai făcut-o di scândureli/ Și numa niagrî di chironeli”[26];

[19] Ibidem.
[20] Ciubotaru, Ion H. *Marea trecere*. *Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova*. București, 1999.
[21] AF, 1975, ms. 279, f. 21; Voloca – Hliboca (Adâncata) – Cernăuți – Ucraina; inf. Maria N. Gheorghiță, 55 de ani; culeg. A. Hâncu.
[22] AF, 1962, ms. 141, f. 670; Cioropcanii Vechi – Ungheni; inf. Ecaterina Ș. Ghebos, 30 de ani; culeg. V. Mihalache, G. Chicu, I. Sandu.
[23] AF, 1946, ms. 3, f. 34; Molovata – Dubăsari; inf. Irina L. Celonenco, 32 de ani; culeg. M. Serbin.
[24] AF, 1985, ms. 373, f. 152; Pătrăuții de Jos – Storojineț – Cernăuți – Ucraina; inf. Natalia G. Cobeli, 54 de ani; culeg. G. Botezatu.
[25] AF, 1988, ms. 388, f. 250; Moldovanscoe – Crâmsc – Crasnodar – Federația Rusă; inf. Maria G. Vicol, 67 de ani; culeg. E. Junghietu.
[26] AF, 1973, ms. 259, f. 213; Mălăiești – Grigoriopol; inf. Aculina C. Mițul, 50 de ani; culeg. I. Ciobanu, T. Ștefârță.

➢ **îi amintește de întâlnirea care va să fie la judecata de apoi**: „Omule, pământ și lut,/ Ce te bați cu gândul mult/ N-ceea lume nu-i ca-ici,/ Să le faci toate cum zici,/ Dar acolo este vamă,/ Ce-ai făcut îți vei da samă!”[27];

➢ **i se dau detalii despre drumul și lumea de dincolo**: „Tu te duci în ceea lume,/ Unde nu cunoști pe nimeni./ Da e sama tare bine/ Și m-ascultă și pe mine,/ Că sânt două drumurele –/ Unul tot cu floricele,/ Flori albastre și de jele,/ Celălalt – de busuioc,/ Parcă-i părău de foc”[28] etc.

Formele de exprimare ale durerii sunt redate prin conotații simbolice ale unor elemente din gramatica funerară despre care relatează textele funerare ale românilor.

Trecerea pragului casei are o semnificație profundă, fiind un simbol al liminalității și al obstacolelor. Pânza întinsă pe prag simbolizează o punte între spațiul obișnuit al casei și călătoria lungă către tărâmul de dincolo, al strămoșilor, de unde nu te mai întorci. Încuierea rudelor în casă, blocarea ușii de la intrare, spargerea unei oale noi de pământ și scoaterea în curte a patului pe care a zăcut mortul și a mesei marchează o separare radicală între cele două lumi: *a viilor* și *a morților*.

Simbolul casei-țarine este înlocuit de cel al casei-mormânt, casei-sicriu, casei-cimitir. Trecerea peste o apă se făcea prin intermediul unei punți simbolizate de o pânză, un ștergar sau o batistă așezată deasupra apei.

Biserica, în călătoria de la casa defunctului până la cimitir, are și ea rolul de a accentua simbolismul separatoriu, deoarece reprezintă casa comunității sau a satului. Monumentul-mormântului reprezintă în practica rurală individualitatea celui decedat și este perceput ca o locuință de veci. De asemenea, groapa sau mormântul mai semnifică și transcenderea către o altă dimensiune, extremă, într-un alt spațiu.

În versurile unui bocet, observăm că decedatul trece din satul celor vii în satul „de pe deal”, de pe coastă, adică în satul morților. „Olișoarî, măiculițî/ Te-i suit pi deal/ Sî-ț șii mai răcoari”[29]. Etnologul Nicolae Panea, în lucrarea *Gramatica funerarului,* cu referire la momentul respectiv de transcendere, subliniază: „dacă satul devine expresia spațială a colectivității viilor”, atunci „cimitirul devine expresia spațială a colectivității morților”[30]. Textele funerare dezvăluie lumea „de dincolo” ca pe o oglindă a celor vii, care are aceleași elemente, bunăoară, decedatul, odată cu înhumarea, va ajunge să se întâlnească cu ceilalți morți la o fântână: „De te duci în ceea lume/ Să dai la fântână-anume/ Unde toți morții s-adună”[31]. În tradiția populară, anume fântâna reprezintă un element care conectează lumea de la suprafața pământului cu cea de dedesubt și poate fi percepută ca un „ochi” deschis spre cer. Săparea și îngrijirea fântânilor au ca principal scop să satisfacă setea celor însetați în numele strămoșilor, de aceea apa provenită din aceste surse este adesea numită și *apă de pomană*. În ritualurile funerare, tradiția oferirii de pomană constă în darea de vase cu apă, încredințând decedatului, în numele căruia este făcută această jertfă, necesarul de licoare vitală în lumea „de dincolo”. Construirea fântânilor are adesea loc în memoria celor răposați, astfel încât întâlnim deseori fântâni plasate în apropierea cimitirelor sau chiar morți înmormântați în vecinătatea acestora.

De gramatica funerară, aparțin și imaginile *păsărilor*, numite „*mesagere ale morții*”, sau „*vestitoare ale răului*”, așa cum sunt corbul, coțofana, cioara, cucuveaua, ciuful, hurezul, gaia sau cocoșul-gaie, cucul („Cântă cucul sus pe leasă/ Anicuța-i moartă-n casă,/ Cântă

[27] AF, 1959, ms. 99, f. 47; Târnauca – Herța – Cernăuți – Ucraina; inf. D. Lohan; culeg. G. Spătaru.
[28] Ibidem.
[29] AF, 1960, ms. 130, f. 157; Zaim – Căușeni; inf. Timofei Baiscriu, 74 de ani; culeg. I. Gherman, C. Vaculovschi, M. Tira.
[30] Panea, Nicolae. *Gramatica funerarului*. Craiova, 2003, p. 61.
[31] AF, 1974, ms. 266, f. 8; Tochile-Răducani – Leova; inf. Iacob Hușțiuc, 70 de ani; culeg. I. Ciobanu, I. Buruiană, E. Chitoroagă.

cucul sus pe grindă,/ Pe Anica o scoate-n tindă!”[32]), cocoșul negru („prevestitor al unor evenimente funeste”[33]: „Cucoș negru cântă-n cruce/ Scoală, mândră, nu te duce”[34]) și cele *legate de sufletul decedatului*: găina („călăuză a sufletului mortului pe lumea de dincolo”[35]) și porumbelul sau hulubul („pasărea suflet” – la români a fost temeiul mai multor cercetări inițiate de Simion Florea Marian, Tache Papahagi, Gheorghe Pavelescu, Romulus Vulcănescu, Emilia Pavel).

Bocetul sau jelirea mortului creionează un aspect esențial al plânsului ritualic, care subliniază simbolic trecerea către lumea de dincolo a celui decedat. Această cutumă este percepută, în primul rând, ca un gest magic, care marchează tranziția firească a sufletului „dalbului de pribeag” către „lumea de dincolo” și, doar în al doilea rând, evocă și durerea momentului. Efectul dorit al bocetului în cadrul ceremoniei funerare este obținut prin armonizarea codurilor verbale și non-verbale, cum ar fi mimica și gesturile. Uneori, acte precum ruperea hainelor, smulgerea părului sau leșinul sunt considerate momente dramatice, care accentuează profunzimea tragediei, dar și culminarea lamentației, pentru ca în final să se revină la starea inițială.

Ca formă de alinare, în cultura tradițională este răspândită pe scară largă practica alienării prin râs și se dezvoltă în special în timpul nopții, în timpul priveghiului, având ca scop familiarizarea atât a celor vii, cât și a celui decedat, cu noua sa stare. Chiar dacă moartea marchează trecerea către o altă lume, pragul acestei treceri trebuie să fie marcat de o conștientizare și acceptare, pentru a facilita revenirea la normalitate.

La ora actuală, dintre toate categoriile creațiilor rituale de înmormântare înregistrate de folcloriștii din Basarabia, bocetul rămâne totuși o parte distinctă a ceremonialului funerar, chiar dacă nu este întotdeauna bogat ilustrat cu imagini plastice. Această formă de poezie funerară, fie că este transmisă de-a lungul secolelor sau este creată spontan în momentul respectiv, reflectă trăirile emoționale ale poporului și oferă o modalitate de exprimare a tulburărilor interioare și de alinare în fața tragediilor existențiale.

BIBLIOGRAPHY

BURADA, Teodor T. *Bocete populare la români*. În: *Convorbiri literare.* Anul XII, Iași: Tipografia Națională, 1879, p. 356-365.

BURADA, Teodor T. *Datinile poporului român la înmormântări*. Ediție îngrijită și prefațată de I. Oprișan. București: Editura Saeculum I.O., 2006. 208 p.

CIUBOTARU, Ion H. *Marea trecere. Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova.* București: Grai şi suflet – Cultura Națională, 1999. 323 p.

CIUBOTARU, Ion H. *Obiceiurile funebre din Moldova în context național.* Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014. 764 p.

COMANICI, Germina. *Ramura verde în spiritualitatea populară.* București: Editura Etnologică, 2004. 250 p.

ERETESCU, Constantin. *Folclorul literar al românilor: o privire contemporană*. București: Compania, 2004. 325 p.

EVSEEV, Ivan. *Dicționar de simboluri şi arhetipuri culturale.* Timișoara: Amarcord, 1994. 223 p.

[32] AF, 1963, ms. 145, f. 100; Vadul lui Isac – Vulcănești; inf. Parascovia D. Nijiberschi, 22 de ani; culeg. A. Hâncu, E. Tarlapan, V. Țurcanu

[33] Evseev, Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara, 1994, p. 44.

[34] Pavel, Emilia. *Pasărea, motiv decorativ pe mormântul Mariei de Mangop de la Putna.* În: *Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei*. Volumul IV. Iași, 2004, p. 224.

[35] Evseev, Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara, 1994, p. 68.

GHINOIU, Ion. *Cartea românească a morților. De la veacul de om la veacul vecilor*. București: Editura Univers Enciclopedic Gold, 2020. 417 p.

GHINOIU, Ion. *Mitologie română: dicționar.* Ediția a II-a, revăzută. București: Editura Univers Enciclopedic Gold, 2013. 353 p.

HÂNCU, Andrei; ZELENCIUC, Victor. *Folclorul obiceiurilor de familie*. Chișinău: Știința, 1979. 310 p.

Istoria literaturii române. Vol. I: *Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400-1780)*. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964. 807 p.

KLIGMAN, Gail. *Nunta mortului. Ritual, poetică și cultură populară în Transilvania.* Iași: Editura Polirom, 1998. 294 p.

LAJOS, Balász. *Folclor. Noțiuni generale de folclor şi poetică populară*. Cluj-Napoca: Scientia, 2003. 174 p.

MARIAN, Simion Florea. *Înmormântarea la români*. *Studiu etnografic*. Ediție critică de Teofil Teaha, Ioan Șerb, Ioan Ilișiu. București: Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională", 1995. 384 p.

MATEEVICI, Alexei. *Opere*. Ediție îngrijită de Nuță Ion, Levit Efim, Pânzaru Sava. Volumul I. Chișinău: Știința, 1993. 623 p.

NICULIȚĂ-VORONCA, Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Vol. I. Iași: Polirom, 1998. 504 p.

OLTEANU, Antoaneta. *Metamorfozele sacrului. Dicționar de mitologie populară.* București: Paideia, 1998. 382 p.

PANEA, Nicolae. *Gramatica funerarului*. Craiova: Editura Universitaria, 2003. 183 p.

ȘTEFĂNUCĂ, Petre V. *Datini și creații populare.* Text ales și stabilit, studiu introductiv, note și comentarii: Grigore Botezatu. Chișinău: Știința, 2008. 440 p.

VULCĂNESCU, Romulus. *Coloana cerului*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1972. 268 p.

Notă: Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică", Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu" al USM.

VENICE, A NEXUS OF BEAUTY, ARTISTS, MUSIC, LOVE AND FULFILLED DESTINY

Roxana Silvia Moraru
Assist. Prof., PhD, "Vasile Goldiș" Western University of Arad

Abstract: The hospitality of space is a premise that meets all the creative demands of postmodern narrative. Venice, a place that is itself artistically mythic, represents a pivotal location for the protagonists of the first story of the Ishigurian Nocturnes, entitled Crooner. This external background does not only register both the past and the present, but it also serves as a flamboyant witness to the future, where the artists outsource their deepest inner feelings and fulfill their destiny. The article expands upon the emotional and sensory associations that arise from a novel representation of space and time. The audio-visual sovereignty advocated by Saint Augustine in his Confessions, along with the concept of Westphalian polysensoriality, introduces a novel and vibrant contemporary approach to music, musicians, beauty and love.

Keywords: Venice, inner feelings, destiny, sensory connotations, musicians

The quintet entitled *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall* highlights the connection between the stories that the novel envelops and the sensory environment reawakened within the human being, or, as Westphal points out, the concept of polysensoriality. The first story, *Crooner*, plunges the reader into a world of freshness, new beginnings, hopes, and aspirations.

Crooner's promising beginning is rendered by branching out the synergy between space and time, which Ishiguro capitalises on not only in this first story but throughout the novel too. This duality highlights the primary need of the human being to anchor himself or herself in the universal concepts of spatiality and temporality, to be embodied in a space or place, and to keep track of his or her lifespan evolution. The temporal background embroiders the spatial one. Ishiguro emphasises and promotes appropriate temporal guidelines that reveal the synergy between divinity and humanity. Every day, particularly every morning, grants the characters numerous opportunities to change, evolve, or rediscover their essence, to live "brighter and fresher" (Ishiguro, 2010: 3) than they have done so far. The morning breeze refreshes the self and directs it towards a two-folded evolution (individual but also collective), favouring new and promising beginnings in terms of career, especially the artistic one, but also on a personal level through the awareness of emotional authenticity.

Nature is awaiting a new beginning as the gloomy winter gives way to a blooming spring. In *Crooner*, the protagonists experience the warmth of this new season in such a way that the reverie that results from nature's contemplation profoundly influences them. The hospitality of the space is a premise that meets all the creative demands of postmodern narrative. Venice, a place that is itself "artistically mythic" (Westphal, 2011: 126), represents a nodal point for the protagonists of the novel. They discover and practise spiritual and physical deliverance via their sensorial gifts, which engender a strong bond between man and nature. The spatial context is portrayed via the profuse Italian "Piazza" (Ishiguro, 2010: 3), an external environment that outsources and reverberates the inner feelings in real life.

It is not at all random for the *Crooner* story to be placed at the beginning of the collection of stories about music and nightfall. There are reasons why it was chosen to occupy the leading spot. The numerous Italian landscapes serve to properly exploit and protect the senses as embodied examples of divine perfection. An intuitive Google search confirmed the assumption I had made as to the spatiality of the story based on the association between the words "Venice" and "piazza" (3). My expectations as an avid and curious reader

were met when I found out that *Caffè Lavena* is a prominent spatial landmark, which increases the cultural and sensorial wealth of the well-known, iconic, and beloved *Piazza San Marco*.

The Ishigurian literary genius is shaped by the attention given to each sense, very much like Bertrand Westphal. The Italian landscape unveils its individuality and digs the view through the richness and architectural colouring of both the square and the *Caffé Lavena*, respectively *Caffé Florian*, the oldest café in the world (https://www.caffeflorian.com/en/). The two cafes mentioned in the story represent gems of the tradition preserved up to the contemporary era. Both of them can be regarded as visual or even polysensorial triggers, that delight the other senses too.

The audio-visual synergy that Saint Augustine promoted in *Confessions*, one of his most famous works, exemplifies the sensorial quintet's adaptability and its interdisciplinary implications. The sightseers, the protagonists, the readers, and the reviewers are all engaged in the process of "reading the space" (Westphal, 2011: 149). The postmodern ramification emerges from construing the complexity of the vision, which becomes illustrative for interpreting spaces, places, or novels: "reading" is not the monopoly of the eyes; it also speaks to the ears (131). In *Crooner,* reading the space surpasses and enhances the Westphalian culture of gaze. The hearing is delighted by music, which promotes the creative abundance that lies within the human being and recreates the proper atmosphere and *a sui generis* emotional environment. Music becomes the *modus operandi* by which souls communicate and bodies dance in a certain way, in full accordance with the emotions transfigured by musical chords.

The Ishigurian exposure highlights emotional and sensory connotations via a newfangled symbolism of space, time, and self-typologies or animas, which are embodied within contemporary human beings. Moreover, the salient musical pursuits of the Ishigurian self honour, supplement and transcend the boundaries of the past and bring about a novel and lush contemporary approach to music and musicians. Nature's acoustic overtones cradle with great openness the songs that the human being, or more precisely, the musician, composes and shares with his audience. Music nurtures and heals the characters' souls because it is the expression of energy, life, and all emotions experienced during it.

Venice represents the most significant spatial background because it registers both the past and the present and becomes a flamboyant witness of the future. The narrator thrives to uphold the contradictory aspirations of the postmodern man in a place "so obsessed with tradition and the past" (Ishiguro, 2010: 3). In *Crooner,* the protagonists are defined by duality, freedom, and individual peculiarities, but also by the fierce need to socialise and engage themselves in different types of interaction. The Venetian landscape promotes an exhaustive sensory cityscape, which introduces the visual-audio synergy and expands through olfactory overtones of tree blossom and morning breeze, as well as irresistible flavours of Italian coffee and its variety. The latter enlivens both the sense of smell and the sense of taste and offers a revelatory and superlative seduction of the senses.

People become familiar with the postmodern sensorial quintessence, which encompasses audio-visual sovereignty and a visionary approach to smell and taste, which are converted into universal wealth. Focusing once again on the acoustic connotations that increase the interdisciplinary overtones of *San Marco Square* in Venice, we can distinguish the fact that music brings together people and memories and creates noteworthy emotional connections. The intensity of the emotional environment is touching and superior, as rendered by the subjective narration of one of the protagonists, namely the musician Janeck. He is the one who strives hard to belong to the spatial context and to be accepted as part of it. As he claims, being a guitarist contrasts not only the bohemian and traditional atmosphere but also the conventional familiarity experienced by Italians and tourists alike.

The first story of music and nightfall, *Crooner*, successfully illustrates the contrast between the traditionalist beliefs governed by prejudices and the plenary, often intuitive evolution of music, musicians, and the spatial and temporal context, along with all the interpretations generated by them. The narrator records a superficial tendency to promote patterned appearances, which neglect the personalities of the protagonists, but he eventually proves to be the promoter of sensory experiences pleasant to both sight and hearing. The hospitality of space depicts the reflective conversation that the souls and their vibration simultaneously maintain in the iconic *Piazza San Marco*. The symbolism of the open space is thus expanded into endless possibilities.

Postmodern audiences and postmodern music differ from all their previous genres and interpretations, similar to human typologies or critical methodologies. Despite the classical trends that cafés and their owners promote and want, those in the audience want to establish or create a connection between their comfort zone, "something they recognise" (Ishiguro, 2010: 4), and the external environment. People see music as a proper instrument to outsource their beliefs, preferences, and personality traits.

The seemingly random meeting of the guitarist with one of Janeck's mother's idols, the famous singer Tony Gardener, is a symbol or a trigger of memories, but also of the emotions that emerged from it and influenced all the above-mentioned protagonists. In my opinion, musical preferences are in full accordance with our most intense experiences and with the people who have massively influenced us or even changed our life trajectory. For a thorough approach that corresponds to postmodern ambiguity, the image of the guitarist and the guitar become a dual metaphor, which encompasses both the echo of nature and the need for togetherness. Thus, Janeck's songs can be considered a vessel of expression regarding man as a social being. This interpretation can be associated in the minds of protagonists or readers with the need to be accepted and valued by society, which often fits an inherited belief that we are not self-sufficient and that we need external confirmations, relationships, or partners to fulfil or redefine our concept of self-esteem or self-love.

Janeck, the narrator, can be regarded as the messenger who mediates the polarities of the connection between the world, soul, and emotion. The stylistic connotations, the power to convey different experiences, as well as the varied spectrum of approached and promoted emotions through music, are rendered via a simple but revealing expression that empowers the audio-visual background: "something soft, solid, but amplified" (4).

What is totally and utterly special is the cosmic coordination. To be more specific, the entire Universe is partaking in the fast pace of the contemporary postmodern era as unique experiences take place simultaneously. The three orchestras that are playing "at the same time in the same square" (4) represent conspicuous proof of the fact that the postmodern man is defined not only by diversity, but also by the need to balance it. Singing *The Godfather* nine times in one afternoon reveals passion and familiarity and emphasises the comfort zone mirrored via recurrent patterns.

The narrative line has been adorned with new cinematic and meaningful landmarks. As Westphal strongly claims, there is a strong connection between real and fictional representations, respectively reality, novels, and movies, or vice versa: "the conquest of the real by the literary, and thus also a certain fictionalization of the real" (Westphal, 2011: 88-91). Cinematic protagonists, with special emphasis on feminine ones, confront the real world and, consequently, their daily lives together with their routines and relationships, likewise the protagonists of *Nocturnes*. A distinguishing polysensorial approach to emotions, bodies, appearance, and essence emerges from the postmodern capitalisation of inspirational muses in the fields of music, cinema, and finally literature.

Emotions are conveyed via the narrator's remarks, which provide the reader with a closer look and, at the same time, mediate the connection between intimacy and the public

eye, between introversion and openness, and between playing, experiencing, and living. This foray into the cinematic world reminds us that we are all actors on the stage of our own lives, and we play a unique and unparalleled role. The intensity of the emotional environment reaches its peak due to the remembrance of the maternal figure, whom the involved, omnipresent, and omniscient narrator describes with tender, loving care and affection. Janeck's personality is shaped by the promotion of a universal and perpetual theme, namely the childhood sanctuary, which was utterly influenced by the musical preferences of his mother. The latter became a prominent inspirational background for the narrator's future career. Janeck shares and experiences the fear and remorse of every child who has done something wrong, something that has affected the beloved ones, or, in this case, something so precious for Janeck's mother, namely Tony Gardner's records. Warsaw can be retrieved as a healing space or a background of relief, which offers Janeck the opportunity to make up for his childhood's innocent and unintentional mistakes.

The emotional environment receives intuitive connotations through the sixth sense that Janeck uses to facilitate the start of the conversation with the famous *Crooner* Tony Gardner. The immediate involvement of Janeck is mirrored in his confessions and in his greeting of Tony Gardner. Janeck rejuvenates his memories and consolidates his career status by meeting and greeting Tony Gardner as well as by collaborating with him. The narrator is selective about the people he surrounds himself with. He neglects the outer world's circumstances and pursues his goal, by putting the other musicians' opinions aside. In other words, he synchronises the vibration of space and the meeting with Tony Gardner, which could be identified with the healing of the inner child's emotional wounds or regrets. One can easily distinguish a significant binary opposition, namely that between impulsiveness and juvenile spontaneity and the cultivation of patience as a defining virtue of the adult Janeck.

The two protagonists, Tony Gardner and Janeck, unconsciously share a mutual background and similar experiences, which represent the reason for their meeting in the Italian multisensory space. Their passion for music, their intense and genuine affection for their beloved ones, their self-acceptance, and their awareness of the only constant, change, are the ones who facilitate their meeting and their emotional, intellectual, and professional exchange.

In *Crooner*, three levels indicate evolution and gradual narratological exposition: spatial symbolism, cultural and multicultural overtones, and physical portrait, with a special emphasis on clothing and facial expressions. The real context becomes the fictional context. As previously mentioned, Ishiguro transfigured his British-Japanese multicultural roots into the narrative via American-Italiano and Italian-Polish synergies (Gardner and Janeck). The association of two different nationalities increases and intensifies the creative potential and brings novel perspectives to various situations and life experiences. The judicious perspective of the creative genius has been impersonated via the narrator, Janeck, whose sensorial perceptions have been constantly cultivated and changed. Moreover, Tony Gardner's look unveils personality traits and symbolises a powerful stimulus for the senses.

The two protagonists are defined by the most significant duality, namely the synergy between stability and change. Stability is related to the origins of each of them, who were raised in a certain environment and embraced the customs and everything that implied the cultural environment in which they were born. This is the constant that Tony and Janeck take with them wherever they are because it defines them as people and is the first promoter of their senses. On the other hand, spatial symbolism is the trigger that successfully targets the most significant skill of man, but especially of the brain, namely that of "adaptability" (Dispenza, 2019: 29). Not only the protagonists' personalities are transposed into the contemporary Italian space, but also their senses, which are enhanced and empowered by novel insights and compelling stimuli.

Another aspect that deserves attention is the fact that Tony maintains his neat physical appearance, which represents the presence of a high level of self-esteem. Tony becomes an icon of duality, reflecting the need to preserve his past and his comfort zone: "his hair [...] immaculately groomed in the same style he'd had back then" (Ishiguro, 2010: 6), while also enhancing his awareness and savouring the endings as promising possibilities. Likewise, Janeck shares the same evolutionary path as he reconciles with the past by honouring his mother's memory and thrives to improve his *status quo*. Janeck construes the past, enjoys the present, and designs new personal and career avenues. The characters' experiences are meant to strengthen their self-knowledge, ensure their full development, improve the quality of their relationships, and maximise their sensorial potential.

Besides the appellative of "sensory landscape" (Westphal, 2011: 133), Piazza San Marco can be considered an appropriate spatial boundary for the peaceful closure of significant stages in life as well as the acceptance of other great beginnings. Janeck and Tony are protagonists who withstand fateful turning points in their lives, where endings engender intensive self-awareness and give rise to new opportunities to find or reinvent themselves. Janeck is looking for a lasting inspiration that will bring him professional success; meanwhile, Tony accepts the sunset of his love relationship with his wife, Lindy.

Janeck and Tony enjoy their lives vividly by focusing on the revealing power of music as well as on their energetic potential, which stems from both their mental and bodily senses. They vibrate at art, lyrics, and love, and their friendship is based on understanding, respect, and mutual efforts. Janeck's confession of his admiration for the famous crooner Tony Gardner introduces him to both the musician and the man behind him. Upon their meeting, Tony and Janeck delve into a complex and potentially tumultuous realm of recollections, akin to the opening of Pandora's box. The auditory component in the background brings their mutual dominance to a successful conclusion. Memories reveal a playful atmosphere, adorned with nostalgic amorous vibrations and a dazzling feeling of admiration: "Oh that would be *Inimitable. The Inimitable Tony Gardner*" (Ishiguro, 2010: 8).

The protagonists come and return to the places that inspire them and with which they resonate. Similar to Tony, Janeck is plunged between the past and the present. Venice represents a catalyst that helps both of them evolve and convey their life experiences and emotions into sensorial knowledge. Tony's voice is depicted as a sentimental trigger for Janeck's most representative two-fold memories: the affection and the suffering of his mother, who "never got out" (32) from the amorous disillusionment. Janeck's mother becomes a mediator, partly responsible for the meeting and mutual acquaintance between Tony and Janeck. The three protagonists are connected via the healing power of Gardner's music, which "must have helped millions" (24) of people.

In terms of physical portrait, with an emphasis on clothing, Janeck is the first to stimulate visual dominance by conforming to social demands to be integrated as part of the Italian landscape: he wears his suit, sunglasses and his hair combed back (4). On the other hand, Tony exhibits a sense of pride in his cultural heritage through his attire and conduct, without any compulsion or reluctance to disavow his origins. The physical appearance, together with the clothing, is a precious clue related to the personality of the singer. They both enrapture the vision of passersby and plunge them into a subtle symbolism of colours. Tony loves the casual style, which reflects his inner state of acceptance and awareness of the things he can change and those he cannot. The colour of the shirt can be associated with serenity, but also with a lower energy intake and even with a decrease in the enthusiasm of yesteryear. The coexistence between the dark and the white colour found in Tony's hair may be perceived as a symbol of both positive and negative life experiences, of impulsivity, wisdom, and universal duality that the human being owns and experiences every moment of

his or her life. The loose grey trousers can indicate the bravery and flexibility the character needs to gloriously end both his career and his love life.

The sense of sight is vitalized by the feminine appearance of Lindy Gardner, who holds similarities regarding both Tony and Janeck. She shares Tony's origins, but, at the same time, she puzzles the sight due to her glamorous appearance: “She was one of those American ladies who are so classy, with great hair, clothes and figure” (Ishiguro, 2010: 8). Mrs Gardner resembles Janeck because of their mutual efforts to preserve appearances. The difference between the two is willpower. Lindy strives to mask her age deliberately: “Far away, I have mistaken her for a model out of those glossy fashion magazines” (8), while Janeck is forced to adopt a certain appeal to be accepted in the environment where he lives and practises and earns his living: “Just play and keep your mouth shut [...] Wear your suit, sunglasses, keep the hair combed back, no one will know the difference” (8).

As soon as Tony introduces Lindy to Janeck, the conversation becomes tense due to the female sarcasm. The dialogue transcends visual dominance by becoming an acoustic stimulus. The contradictory perspectives that Tony and Lindy have towards the audience are reflected in the words they use. Lindy thinks it is rather convenient to use “a natural way” of speaking, whereas Tony considers her manners rather inappropriate and insulting: “Don’t be rude to the man, honey” (8). The multisensory landscape is enriched via emotional and tactile connotations, which temper the ego, awaken and set in motion admirable feelings, namely empathy, awareness, love, and respect. Lindy cultivates her maturity as she takes full responsibility for her actions: “That’s okay, sweetie. It was my fault. Getting you all upset” (10). The corner of the protagonists' hearts is embodied in the corner of the Italian square. Gestures are emphasised as powerful manifestations of the deepest emotions. As for the Gardner couple, their hesitant eyes, Lindy’s sighing, and their locked hands are signs of despair or, of the fact that they are no longer happy with each other, even though they are trying to make it work. However, Lindy tries to fix her mistake and apologises for the way she treated Janeck, which underlines a transcendence of the ego and a timely manifestation of her (mature) consciousness. The fact that she decides to leave the conversational trio with Tony and Janeck shows respect for their individual pursuits but also emphasises her passion for shopping. This association between music and shopping is very symbolic because it echoes the binary perspective of audio-visual.

After Lindy's farewell, the connection between Tony and Janeck is restored, and the senses are capitalising on sharing the musical passion. Their senses are enhanced by contradictory feelings, namely curiosity and a misleading lack of interest. Tony undertakes a short inquiry to find out more about Janeck and the band he’s playing in, the Quadri boys. Janeck notices that Tony is not a good listener and wants to leave. But the power of music once again says its word, brings the two protagonists closer, calms the tension, and generates authentic emotions. Venice brings back to the present not only the feeling of familiarity but also the nostalgia for those beautiful, positive moments that marked Tony's existence forever, namely the honeymoon with his wife, Lindy.

The temporal landmarks strengthen the intensity of emotions and, of course, the sensorial perceptions of Tony and later Janeck. The remembrance of the happy past is opposed to the turmoil of the present, which is dominated by postmodern contradictions and confusing overtones. Because he is looking for the lost romance and wants to restore it, Tony is placed by Ishiguro in a space that provides him with all the necessary conditions for the fulfilment of his personal goals. Tony also meets people who help and support him (Janeck, the gondolier). Everything folds on properly in the “Venice style” (Ishiguro, 2010: 12). This postmodern experience in Venice represents a perfect synergy between tradition and actuality, between love and confusion.

For the manifestation of the protagonists' desires, the sensorial quintet is exploited to its full potential, and it even gets new connotations. Tony plans the serenade of love down to the smallest details. The mental preview involves, as Westphal punctuates, the two primordial senses, sight and hearing, as well as Tony's hyperbolic preoccupation with creating the external atmosphere conducive to the softening of the inner turmoil and a gentle and easy sharing of the most authentic emotions and feelings via the expressive synergy between music, self, and space: "You play the guitar, I sing [...] We're renting a palazzo not far from here. The bedroom window looks over the canal. After dark, it'll be perfect. The lamps on the walls light things up just right. You and me in a gondola, she comes to the window" (12).

The atmosphere illustrates a mixture of romance, anxiety, personal choices, and passion, which folds properly into the spatial dualism defined by the antagonism between cooperation and overwhelm. The Gardners' couple's journey to Venice can be associated with a return to the quintessence of love, creativity, success, and innate divine gifts or acquired ones. Water is mainly an element that conveys the postmodern dualism faced by the characters, a dualism that involves balancing the conflict between the body (ego) and the soul (heart and spirit). Water can also be perceived as an icon of reflection, a mirror of Gardner's physical portrait or facial expression, which points out an intensive outsourcing of his feelings, contrasted by Mrs Gardner's avoidance to mirror herself in the water and Tony's eyes.

The postmodern ramifications and methodological connotations of this compound require further critical research and personal practice. On the one hand, water pacifies the mind and the soul and becomes a witness to postmodern romanticism. On the other hand, water encompasses all the other sacred elements of creation: earth, air, and fire. The telluric analogy is given by the well-defined physical forms, which have a precise organization, namely the human bodies, the gondola, the buildings, and the bridges. The air is an important focal point enclosed within the breath of the characters. It represents the element that encourages and brings the protagonists back to the present moment, increasing both active involvement and personal awareness. Another dual element, fire, can be associated here with an adjuvant function that contributes to the restoration of balance, passion, and the rediscovery of the self. Fire reveals the passion behind the emotions, the expression of vitality, the state of existence and coexistence, the turning points, as well as the most convenient solutions that are required.

For the bond between the two musicians to become even stronger, the famous Tony Gardner shares with Janeck a precious secret that favours mutual familiarity and, at the same time, represents proof of appreciation: "One pro to another" (18). It is a well-known fact that knowledge empowers people, and, in this case, musicians: "[…] you've got know something about the audience [...] That way the audience becomes someone you know" (18). More precisely, Tony's goal was to make sure Janeck knew tonight's audience, Lindy, along with the origins, impressive plans, and high aspirations that helped her become singer Gardner's wife.

Transposing small spaces into large spaces reveals additional tactile ramifications. Janeck's mental space of his childhood "in the corner of the room" (15) has been accessed and revived amidst the corner of the gondola, the bridges (a binder between past, present, and future), and the magical and mystical Venetian landscapes as a reaction to the audio boost. Moreover, tactile connotations are extended to the level of soul and consciousness because Tony chooses three expressive songs, which are strongly related to the happiest moments of his love life: *By the Time I Get to Phoenix*, which describes the story of "an American man leaving his woman" (Ishiguro, 2010: 27), *I Fall in Love Too Easily*, and *One for My Baby*.

The narrator is an artisan of the story, whose abundance and persuasion enrich it through artistic images and figures of speech. He outlines an overall perspective on the cycle

of life that he describes through the most suggestive metaphor, that of the circle. The protagonists were taken around in circles not only to find the perfect spot for the serenade but also to remind them that everything we offer comes back to us and that we face the same situations and life experiences until we accept them and learn our lessons.

The Venetian territory, where the serenade takes place, is distinguished by an abundant sensorial past and present, which brings intensive perceptions into the life, mind, and soul of the characters. The spatial background responds to the needs of the characters, but, at the same time, it often overwhelms them due to the intensified audio-visual stimuli: "the streets were dark and quiet" (13). The characters are enticed to leave their comfort zone and the places they are familiar with to experience and unravel the unknown: "In those days, I'd always get lost whenever I moved much beyond the Piazza San Marco" (13). The temporal context corresponds to the most contemplative moment of the day, namely the evening. It is the moment when the human being takes the time to reflect on the inner feelings that emerge from the outer experiences. The evening's most significant descendant, the night, magnifies the narratological interpretative grid due to its landmarks that sharpen the senses: the water, the music, the atmosphere, and the spatial twofoldness. In other words, characters are plunged into the "*darkness* that precedes everything but the void or chaos itself" (Ferber, 1999: 135).

The spatial background confronts "the darkness of the sound of Vittorio's (the gondolier's) gentle splashes" (Ishiguro, 2010: 15) as opposed to the brightness of love and Tony's hope of experiencing happiness for the last time with the one who has been his wife for 27 years. Hence, another contrast has already been approached due to its powerful meaning, that between heart and mind, and reiterated on purpose on the night of the serenade. The inner turmoil is magnified due to Tony's intention to surprise Lindy and the possibility of an undesirable reaction to it. The warmth and romantic atmosphere of yesteryear are restored through the postmodern approach to the senses, which are enhanced by visual stimuli and musical finesse dominated by contradictory emotions, received and shared by both space and characters. The abundance of textures (glass windows and a wood ceiling) as well as the Italian palazzo with a balcony support the visual dominance. Due to contemporary postmodern overtones, the famous scene with Romeo and Juliet is reinterpreted via a reversal of the protagonists and a change of scenery. The action is transposed in Venice instead of Verona. Moreover, some further aspects need to be mentioned and highlighted. This time, the feminine muse is only ambiguously outlined: "a figure came onto the narrow balcony [...] Mrs Gardner wasn't much more than a silhouette" (Ishiguro, 2010: 25). Although Tony strives for his last trip with Lindy to matter, he is struck by her lack of cooperation and her educated but painful rejection: "Is this some sort of joke? /No, honey. This is Venice. It's what people do here" (26). Lindy's reluctance is mirrored instantly: "It's kind of chilly for me out here, sweetie" (26).

Due to postmodern contemporaneity, the emotions that derive from the interpretation of the serenade and its completion can be called "post-serenade feelings." The audio-visual synergy captures the characters' facial expressions, intonation, intensity, and rhythm of voice, as well as the positive connotations highlighted by comparison with the negative ones.. Janeck's enthusiasm is opposed by Tony's disappointment and Lindy's sobbing. Eventually, the sensorial energies are balanced due to the mature and educated behaviour of Tony and Lindy, who realise that it is high time to turn the page, leave the past behind, enjoy the present, and value future options and opportunities: "I guess she was pleased to hear me sing that way. But sure, she was upset. Twenty-seven years is a long time and after this trip, we're separating [...] A holiday in Venice. Singing from a gondola. There can't be many couples who split up and stay so civilized" (29).

In conclusion, the end of the relationship engenders an emotional and sensorial balance. Feelings of melancholy for the pleasant moments spent together are intertwined with those of contentment and reconciliation with themselves. They give rise to another state of mind and produce chemistry favourable not only to the human body but also to the senses with which it has been endowed. The postmodern aspirations of both Tony and Lindy, namely another relationship or marriage, surpass the simplicity of the small gestures of the past: "a little touch on my shoulder [...] a funny little smile [...] just her fooling around" and the existence of love: "we still love each other" (30).

BIBLIOGRAPHY

Dispenza, Joe. *Antrenează-ți creierul! Strategii și tehnici de transformare mentală*. Ediția a II-a, trans. Mihaela Vacariu. București: Curtea Veche Publishing, 2019. Print.

Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. New York: Cambridge University Press, 1999

Ishiguro, Kazuo. *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*. London: Faber and Faber Limited Press, 2010. Print.

Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, trans. Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave. Macmillan, 2011. Print.

METAMORPHOSES OF THE WOMAN IN PABLO NERUDA'S POETRY VOLUME „TWENTY LOVE POEMS AND A SONG OF DESPAIR" (1924)

Monica Alina Toma
Assist. Prof., PhD, Academy of Economic Studies, Bucharest

Abstract: This paper intends to analyze the captivating portrayal of the woman in Pablo Neruda's most renowned and most popular volume of love poetry, "Twenty Love Poems and a Song of Despair" (1924). Initially, the article will outline the obstacles that the poet encountered in publishing this controversial volume. Subsequently, the paper will explore the enigmatic identities of the women who served as an inspiration for this captivating work. Lastly, the article will focus on the depiction of the feminine figure within the book: as a manifestation of the poet's desires, as an unreachable reminiscence of the past and as a reflection of the whole world.

Keywords: poetry, poems, love, woman, Pablo Neruda

Introduction

In 1961, marking the publication of the millionth copy of the book "Twenty Love Poems and a Song of Despair", Neruda publicly pondered how this tormented work had become, for countless readers, a path to happiness. He had intended his poems to fulfil a cathartic role. However, for many individuals throughout the years, they had evolved into a source of inspiration.[1] Indeed, by 1961, the volume had become a global phenomenon, racking up over a million sales in Spanish alone. And its popularity has only grown, this exquisite book remaining a bestseller to this day.

The volume appeared in the aftermath of The First World War, a time marked by widespread disillusionment among young Americans and Europeans, who felt the need for a more personal and intimate poetry, which would reflect their individual struggles, longings and losses. In Pablo Neruda, these young readers discovered the voice which was able to satisfy their yearnings.

Yet, the publication of this marvelous volume was not without impediments. When nineteen-year-old Neruda first sent the manuscript to Nascimento, then Chile's most famous publishing house, its owner rejected it, considering that the poet was too audacious in his depiction of love.[2] However, Neruda, assured of his poetry's worth, actively sought backing for its publication from Pedro Prado, a highly esteemed writer in the country, who succeeded in persuading Jorge Nascimento to take the risk of publishing the collection.

Subsequently, in 1924, the book was finally printed in Santiago de Chile in a small edition of five hundred copies, to the surprise and pleasure of critics and readers alike. The volume was joyfully received by Chileans. As Garcia affirms, "a homegrown talent such as Neruda stirred their national pride. He spoke to them of their mountains and trees, of their

[1] "Pequefia historia," *Veinte poemas de amor y una canci6n desesperada,* Buenos Aires, Losada, 1961, quoted by Rene de Costa in "The Poetry of Pablo Neruda", Harward University Press, 1979, p. 35.

[2] Indeed, in his book, the young poet challenges the conventional treatment of the topic of love, replacing idealism by sensualism, abstraction by concreteness. (de Costa, *1982: 2) As Garcia notices, "t*hese are not abstract poems aimed at idealizing beauty or love, but the messy, scented perceptions of lived loves […]." (Neruda, 2004: VIII) Talking about the poem "Body of a Woman", de Costa also affirms: ""Cuerpo de Mujer" (Body of Woman), the first of the twenty love poems is not written to a courtly idol; not to the conventional parts of the female anatomy made familiar by poetic tradition; not to eyes like diamonds, teeth like pearls, skin like alabaster or marble-images that the reader of love poetry since the Renaissance has almost wearily come to expect. It is to the body of woman, any woman, all women." (de Costa, *1979: 2)*

rivers and nocturnal flowers, of their dreams […]. Neruda held up a mirror in which Chileans could view themselves and be pleased. Reading Neruda, they could feel a common identity beyond their separate lives, landmarks, and scents they could call their own." (Neruda, 2004: XI-XII)

Sources of inspiration for the depiction of the woman in "Twenty Love Poems and a Song of Despair"

Thus, Neruda instantly rose to prominence in the literary world, swiftly assuming the role of a spokesperson for the emerging Chilean avant-garde. However, despite the admiration that his volume of love poetry earned, it remained largely unstudied, critics focusing more on the mysterious identities of the muses who might have inspired each poem. Considering the lyrical depth of the poetry, such speculation may have seemed reasonable. Nevertheless, over the years, Neruda consistently downplayed any connection of his verses to the women of his life. It was only in 1954, three decades after the appearance of the "Twenty Love Poems and a Song of Despair", that he finally acknowledged his personal inspirations in a speech at the University of Chile: "There are two fundamental loves in this book, that which filled my adolescence as a provincial and that which awaited me later in the labyrinth of Santiago. In *Veinte poemas* ... they are conjoined from one page to another, so that in one place there is a flash of the forest and in another a backdrop of sweet darkness."[3]

As da Costa has discovered, the ambiguity of this explanation was elucidated nearly a decade later, when Neruda, nearing his sixtieth year, finally named the two women - Marisol, the girl from the countryside and Marisombra, the woman from the city: "*Marisol* is the idyll of the enchanted province, with immense evening stars and dark eyes like the wet sky of Temuco. […] *Marisombra* is the student of the capital. Gray cap, soft eyes, the constant scent of honeysuckle of our nomadic student love. The physical calm of passionate encounters in the hideaways of the city."[4]

Still, despite Neruda's revealing of the women's names, these did not align with the subtle hints embedded within the poems themselves. According to de Costa, a key to the mystery was eventually disclosed in 1974 with the publication of some stolen love letters originating from Neruda's student days. Addressed to Albertina Rosa Azocar Soto, a fellow student at the Instituto Pedagogico, these letters revealed the real-life inspiration behind the poems. Apparently, Neruda and Albertina had shared a passionate but impossible romance, likely hindered by financial and professional constraints. Albertina, the coed from Santiago, seems to be the real girl with beautiful eyes and gray cap that the poet longs for: "Little one, yesterday you should have received a journal, and in it a poem on the absent one. (You are the absent one.) […] Me, spread out on the grass, in the evenings, I dream of your gray cap, of your eyes that I love, of you."[5]

The woman as a reflection of the poet's desire

Neruda's volume delves into the depths of unfulfilled yearning, of incompleteness and loss. The book reads like a succession of poems dedicated to a mysterious beloved woman, which culminate in "The Song of Despair", an agonizing cry that expresses the ultimate failure of the relationship. The volume shows how, wracked by existential anguish and

[3] Unpublished speech quoted in Aguirre, 1967*:* 142 and in de Costa, *1979: 26.*
[4] "Memorias y recuerdos de Pablo Neruda," *O Cruzeiro Internacional,* Rio de Janeiro, February 1, 1962: 64, quoted in de Costa, *1979: 26.*
[5] *Cartas de amor de Pablo Neruda,* Madrid, Rodas, 1974: 202, quoted by de Costa, *1979: 27.*

despair, Neruda seeks solace in love and in the feminine form. This idea is evident right from the outset of "Body of a Woman", where the poet lays bare the suffering that consumes him: "I was alone like a tunnel. The birds fled from me, / and night swamped me with its crushing invasion." (Neruda, 2004: 3)

The following verses unveil the image of a woman that is, to some extent, an imagined construct, a manifestation born purely out of need: "To survive myself I forged you like a weapon, / like an arrow in my bow, a stone in my sling." (Neruda, 2004: 3) The composition clearly draws inspiration from the Pygmalion myth, which is explored again in poem XV, where the lover is portrayed solely as a reflection of the poet's desire, being completely stripped of her individuality: "You emerge from the things, filled with my soul. / You are like my soul, a butterfly of dream". (Neruda, 2004: 57) The woman herself seems to exist beyond the grasp of the poet, remaining enshrined in a silence that he comes to cherish precisely because this silence allows him to create an idealized version of her in his mind: "I like for you to be still: it is as though you were absent, / and you hear me from far away and my voice does not touch you. […] And let me talk to you with your silence/ that is bright as a lamp, simple as a ring." (Neruda, 2004: 57)

The woman as an unreachable memory of the past

In poem XVIII, the distance between the two lovers seems insurmountable. The woman is unreachable, and the sad poet voices a plea that goes unanswered. Every surrounding element serves to further alienate the beloved - the skyline which conceals the woman, the endless sea, the "cold things" that lack the warmth of affection: "Here I love you and the horizon hides you in vain... / I love you still among these cold things. / Sometimes my kisses go on those heavy vessels/ that cross the sea towards no arrival. […] My life grows tired, hungry to no purpose. / I love what I do not have. You are so far." (Neruda, 2004: 71) The poem lays bare the raw vulnerability of love, throbbing with yearning, with a constant ache for a connection that remains maddeningly out of reach. A suffocating isolation sets in, a chilling reminder of the unyielding distance. However, in poem X, the poet acknowledges that it is from the very pain of this unbridgeable distance that the feeling of love draws its strength: "Why will the whole of love come on me suddenly / when I am sad and feel you are far away?" (Neruda, 2004: 35)

Poem VI also reveals the absence a feminine figure from the past, revolving around the concept of autumn, a familiar metaphor for the inevitable passage of time. Here, the calm girl with a gray cap is associated with the crepuscle and with the falling leaves, images that reflect the theme of loss: "I remember you as you were in the last autumn. / You were the gray beret and the still heart. / In your eyes the flames of the twilight fought on. / And the leaves fell in the water of your soul." (Neruda, 2004: 21) The verses capture the bittersweet paradox of remembrance and affection, the poet finding both solace and pain in the vividness of his recollections of a deep passion whose luminous happiness still echoes in his heart.

The last two poems of the volume express the same feeling of longing for the love of the past, and the same pain in the absence of the beloved. In "Tonight I Can Write", the title, which is also repeated in the poem, suggests that the suffering of the poet after the loss of his beloved was so raw and consuming that it prevented him from expressing his emotions. However, time has allowed the intensity of the pain to lessen, allowing him to revisit these memories and to translate them into verse. Thus, the act of writing becomes a source of solace, bringing a sense of renewal in the wake of past heartbreak: "Tonight I can write the saddest lines. / To think that I do not have her. To feel that I have lost her. / To hear the immense night, still more immense without her. / And the verse falls to the soul like dew to the pasture." (Neruda, 2004: 77)

Gazing upon the vast expanse of the black sky, the poet is flooded by the memories of the countless nights he shared with his beloved. As these memories surface, so does a crushing pain. The immensity of the night, now devoid of her presence, becomes a reflection of his own loss. Neruda masterfully weaves a connection between the physical vastness of the night and the emotional emptiness left by his absent lover. The poet's pain intensifies with the realization that their relationship was never fully complete: “I loved her, and sometimes she loved me too. / Through nights like this one I held her in my arms. […] She loved me, sometimes I loved her too. / How could one not have loved her great still eyes.” (Neruda, 2004: 77)

The last poem of the book, “The Song of Despair”, reveals the poet’s intense emotions as he recalls his past love for the last time. The poem commences with the image of the beloved emerging from the darkness of the night, this melancholic depiction emphasizing the profoundness of the poet’s grief and the enduring resonance of his yearning. The following images, such as that of the river blending its sorrow with the sea and that of the deserted wharves at daybreak evoke a feeling of solitude and anguish, mirroring the poet’s inner turmoil.

He remembers the qualities of the beloved, portraying her as a beacon of solace, as a source of tenderness, nourishment and salvation: “There was the black solitude of the islands, / and there, woman of love, your arms took me in. / There were thirst and hunger, and you were the fruit. / There were grief and the ruins, and you were the miracle. / Ah woman, I do not know how you could contain me / in the earth of your soul, in the cross of your arms!” (Neruda, 2004: 85)

Neruda employs vibrant sensory images, such as "thirst”, “hunger" "grief”, “ruins" in order to amplify the emotional intensity of the poem. The beloved is depicted as a vitalizing presence that nurtures the poet during his moments of need and despair. The exclamation "Ah woman, I do not know how you could contain me" conveys his astonishment and admiration for her profound capacity to embrace him and his powerful feelings during his most challenging times. The poem reveals Neruda’s ability to convey the intricacies of human love and yearning. Through rich images and metaphors, he paints a vivid picture of a deep emotional connection in which the woman appears as a source of warmth and comfort in the darkest moments.

The geography of love in “Twenty Love Poems and a Song of Despair”

What becomes apparent in "Twenty Love Poems and a Song of Despair" is the voice of an inquisitive poet who places confidence in his straightforward and unreserved encounter with life. As Garcia notices, “there is an improvised, impulsive feel to these poems […]. Transformed by memory, regrets, and above all, by his exquisite sensibility, Neruda writes from the nuanced points of view of his tongue and his fingertips, his nostrils, his eyes, his ears.” (Neruda, 2004: IX)

A passionate believer in the power of senses, the poet forges an inseparable bond between his experiences and the beloved landscapes of southern Chile. For him, nature becomes a vibrant tapestry, a framework through which he deciphers life's complexities, a door through which he enters both the realms of the spirit and of the flesh. Everything is, in his eyes, a single, unified geography.

Thus, Neruda makes use of comparisons and metaphors in order to create a sense of unity between the adored woman and the universe. In poem XIX, the beloved is a “dark butterfly, sweet and definitive / like the wheat-field and the sun, the poppy and the water,” thus encompassing all the elements that make up the cosmos: water, air, earth and fire. For Neruda, the woman represents the whole universe with its light and darkness, with its cosmic

and telluric forces, while her body also mirrors the beautiful forms of the world, being depicted as "a kind of geography which, like the geography of the natural world, has its highways and river beds". (Belitt, 1961: 15)

In Poem XIV, the beloved is depicted as playing with the light of the universe, image that shows the profound bond between the woman and the cosmic energies, and also the significant influence that her existence has on the poet's life: "Every day you play with the light of the universe. / Subtle visitor, you arrive in the flower and the water. / You are more than this white head that I hold tightly / as a cluster of fruit, every day, between my hands." (Neruda, 2004: 53) The comparison of the lover to a **delicate visitor** who graces both flower and water with her presence reveals her **ethereal beauty** and the graceful way she blends into the poet's world, leaving an **unforgettable trace.** The image of the tender young man holding the beloved's head close, like a cherished cluster of fruit he fears losing, emphasizes his **deep love for her** and the fact that she has become an **essential part** of his very being.

A feeling of tenderness and care is also evoked in Poem V, where the act of writing becomes a labor of love and an homage to the woman's beauty and grace. The verses eloquently reveal the poet's profound affection and admiration for his beloved, which is portrayed as a wellspring of creativity and fulfilment: "But my words become stained with your love. / You occupy everything, you occupy everything. / I am making them into an endless necklace / for your white hands, smooth as grapes." (Neruda, 2004: 17) The verses vividly evoke a beautiful portrait of love as a transformative force which permeates and colors every aspect of the poet's life.

Conclusion

The volume "Twenty Love Poems and a Song of Despair" depicts a wonderful, yet tumultuous love story that soars to magnificent heights, in which the feminine figure is portrayed in mesmerizing, mysterious ways: as a construct of the poet's wishes and desires, as an unreachable, painful and, at the same time, happy memory of the past, and also as a mirror of the entire world.

With its revitalizing perspective and surprising intimacy, the book invites the readers to escape the ordinary, to break free from their static existence and to awaken their senses and their weary hearts to the new and wonderful possibilities of life. Talking about this volume, Garcia affirms: "Whether whispering or shouting them exultantly, the poems in *Twenty Love Poems and a Song of Despair* encourage me to look closely at my own world for its small miracles and the persistence of love. They speak to me from the heart, as if for the very first time. They remind me that renewal and change are possible, cycling through life like so many seasons, inevitable and surprising at once. They do something that only great art or faith or children, if we're lucky, do with any consistency: they offer hope." (Neruda, 2004: XVIII)

BIBLIOGRAPHY

Aguirre, Margarita. 1967. *Las vidas de Pablo Neruda.* Santiago, Zig-Zag.

Belitt, Ben. (ad. & trans.). (1961). *Selected Poems of Pablo Neruda*, Introduction by Luis Monguio, Grove Press , INC. New York.

Bethell, L. 1995. *The Cambridge History of Latin America, Latin America since 1930*, Vol. 10, Cambridge, Cambridge University Press.

Bizzarri, S. 1969. *Pablo Neruda: All Poets the Poet*, Scarecrow, Metuchen.

Brandt P. A. & Hobbs J. 2008. *Elements in Poetic Space: A cognitive reading*, Cognitive Semiotics, Issue 2, pp. 129 – 145.

Cartas de amor de Pablo Neruda, Madrid, Rodas, 1974, p. 202.

Caucci, F. 1989. *Les voix d'Eros : la poésie amoureuse de Paul Eluard et de Pablo Neruda*, Bern, Peter Lang.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1997). *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont (ed.), Bouquins.

Chilean Poet Pablo Neruda's 'Tonight I Can Write': A Thematic Analysis. (2021), https://www.thepolicychronicle.co.in/chilean-poet-pablo-nerudas-tonight-i-can-write-a-thematic-analysis/

de Costa, *R. 1982. The Poetry of Pablo Neruda, Harward University Press*, Massachusetts and London Cambridge.

Goodnough, D. 1998. *Pablo Neruda, Nobel Prize-Winning Poet*, Enslow, Berkeley.

Konstantinova, I. 2005. *The Ambiguity of the Beloved in Neruda's Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Letras Hispanas, Vol. 2, Issue 1.

Lopez, M. D.L A.N. 2010. *An Approach to Pablo Neruda's Love Metaphors through Cognitive Poetics*, MPhil, The University of Edinburgh.

Luis, R. 2022. *Justice et anachronisme : Neruda et le cas de la poésie latinoaméricaine.* C. Bayle; E. Dayre. Le poème, le juste, Kimé, pp.117-128.

"Memorias y recuerdos de Pablo Neruda," O *Cruzeiro Internacional,* Rio de Janeiro, February 1, 1962, p. 64.

Neruda P. 1986. *Cien sonetos de amor/ 100 Love Sonnets,* Tapscott, Stephen (tr.), University of Texas Press, Austin.

Neruda P. (2004). *The Captain's Verses*/ *Los versos del Capitan,* Walsh, D. (tr.) New York, New Directions Books.

Neruda P. (2004). *Twenty Love Poems and a Song of Despair. Translated by W.S. Merwin. Introduction by Cristina Garcia. Illustrations by Pablo Picasso*, Penguin Classics, Deluxe Edition.

"Pequefia historia," Veinte poemas de amor y una canci6n desesperada, Buenos Aires, Losada, 1961.

Placial C., Gayraud I., Debrosse A. 2020. *Littérature générale et comparée - Formes de l'amour, sonnets de la modernité - Agrégation de Lettres 2021-2022. Elizabeth Barrett Browning, Sonnets portugais ; Pablo Neruda, La Centaine d'amour ; Pier Paolo Pasolini, Sonnets.* Editions Ellipses.

Rumeau D. 2009. *Dépolir les bijoux de la tradition lyrique : les sonnets de bois de Pablo Neruda*, http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_132.pdf.

Rumeau Delphine, 2009. *L'adresse amoureuse chez Pablo Neruda : de l'élégie solipsiste au lyrisme collectif*, TRANS- 8, 2009, http://journals.openedition.org/trans/314 ; DOI : 10.4000/trans.314.

Rumeau, D. 2021. *Les sonnets amoureux de Neruda : des maisons et un puits, Sonnets de la modernité*, Société Française de Littérature Générale et Comparée, https://sflgc.org/agregation/rumeau-delphine-les-sonnets-amoureux-de-neruda-des-maisons-et-un-puits/

Santi, E.M. 1982. *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy,* Ithaca, New York, Cornell University Press.

Wilson, J. 2008. *A Companion to Pablo Neruda. Evaluating Neruda's Poetry*, Tamesis Books.

Poirot, L. and A. Reid. 1990. *Pablo Neruda: Absence and Presence*, New York, Farrat, Staraus and Giroux.

ANA BLANDIANA, A MODEL OF ETHICAL ILINX

Ioana-Mihaela Vultur
PhD, UMFST ,,G. E. Palade" of Târgu Mureș

Abstract: The approach of reviving poetry is also found in the work of Ana Blandiana. Like the other poets of her generation, she also resorts to an `internalized lyricism`. The acute need for sincerity is generated by the artificiality of the literature around it. The beautiful, the aesthetic value of the work, returns as the indispensable finality of the writing, it being highlighted by the refinement of the verse. The words seem to be painted on the paper, creating powerful visual images. In her lyrics, the aesthetic is doubled by the ethical. Thus, one can observe a permanent pendulum between exultation and revolt.

Keywords: internalized lyricism, reviving poetry, exultation, revolt, aesthetic, ethic

Demersul renașterii poeziei este întâlnit și la Ana Blandiana, ea fiind „una dintre conștiințele artistice și civice care au marcat în chip decisiv poezia românească a ultimelor decenii".[1] Asemeni celorlalți poeți din Generația 60, poeta recurge și ea la un „lirism interiorizat, marcat printr-o notație confesivă, dar lipsit de frumusețea figurilor de stil".[2] În opoziție cu ideea de „metafore totale" se plasează afirmația lui I. D. Bălan, care, deși îi recunoaște supremația acestei figuri de stil, el identifică, la un moment dat, o boală metaforică, astfel că, „stăpână pe metafora neuzată, pasionată de ea, tânăra poetă îi devine însă, uneori, sclavă și atunci poezia suferă de metaforism, sentimentul se exprimă greoi prin hățișul imagistic, gândul parcă amorțește".[3] Acuta nevoie de sinceritate este generată de artificialitatea literaturii din jurul ei. Frumosul, valoarea estetică a operei, revine ca finalitate indispensabilă a scrierii, el fiind evidențiat de rafinamentul versului, poeta având însă „oroare de spectacol".[4] Cuvintele parcă sunt pictate pe coala de hârtie, creând puternice imagini vizuale. În lirica sa, esteticul este dublat de etic. Se poate constata, astfel, o permanentă pendulare între exultanță și revoltă. Prima categorie transfigurează convergența dintre eu și univers. Cogito-ul, conștiința eului, este pusă în permanență într-o legătură profundă cu lumea. A doua categorie decurge din prima și însumează toate formele de a contesta realitatea și existența date. Prin această abordare, poezia ei câștigă în sentiment, filozofie și lirism. În locul realismului socialist, Ana Blandiana, dar și ceilalți scriitori neomoderniști, revitalizează scriitura prin supralicitarea metaforei, expansiunea imaginativă, îmbinarea realității cu fantezia, a sensibilității cu ironia, prin diversificarea formulelor artistice și interiorizarea lirismului.

La fel ca Nichita Stănescu, drumul poeziei începe cu exuberanța și entuziasmul tinereții. *Persoana întâi plural* transpune misterul tinereții, încercarea de identificare a eului

---

[1] Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Ed. Aula, Braşov, 2000, p. 9.
[2] În *Dicţionarul general al literaturii române A/B*, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004, este realizat un "portret" care sintetizează exact caracteristicile liricii poetei: *Natură eminamente romantică, de tip contemplativ şi interiorizat, formată îndeosebi prin studierea intensă a lui Eminescu, Blaga şi Novalis, a muzicii clasice şi a picturii, B. tinde, în poezie, la lirismul esenţial, pe care îl şi realizează, adesea. În versurile ei – libere şi albe, cele mai multe -, figurile de stil nu sunt numeroase, însă poeta creează metafore totale prin aceea că însăşi gândirea ei este metaforică. [...] Ea se copilăreşte interogând cosmosul cu ingenuitate şi abandonându-se la modul infantil unor reverii de natură a-i restitui sensibilitatea ingenuă din vârsta inocenţei.* p. 554.
[3] I. D. Bălan, *Delimitări critice*, Ed. Pentru Literatură, București, 1964, p. 210.
[4] Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 35.

poetic și a universului familiar. Dorința jocului se manifestă încă de la început. Ea se îmbracă în mantia expresionismului și imagisticii: „Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze de la tâmple până la glezne, / Iubiții mei, priviți dansul acesta nou, nou, nou, / Noaptea-și ascunde ca pe o patimă vântul în bezne, / Dansului meu i-e vântul ecou. // De frânghiile ploii mă cațăr, mă leg, mă apuc / Să fac legătura-ntre voi și-ntre stele”.[5] Are loc acum acea confundare dintre eu și natură, fundamentată pe o idee de cunoaștere plenară a universului, poeta lăsându-se îmbrățișată de un dans al ploii, care se răsfrânge și asupra textelor sale: „Poezia ei, cu adevărat, dansează, are forță și grație (o grație a ideilor în primul rând), caută, mai ales la început, materiile sonore și transparente și lasă impresia unui joc superior al spiritului”.[6] Construită pe o percepție puristă, viziunea asupra lumii apare ca o împletire între naivitatea infantilă și luciditatea maturității. Lirica de aici este una profund feminină, sentimentele și senzațiile fiind înregistrate spontan. Bazându-se pe un joc metaforic și unul al analogiilor, „candoarea, jubilația în fața miracolului vieții, sentimentul de solidaritate cu universul”[7], poeta își pune sub lupă propria ființă și propriile trăiri. Chiar dacă lirismul este unul confesiv și exprimă voioșia trăirii, el este subtil prezentat. Ingenuitatea de aici este una ludică: inima se lasă căutată ca într-un joc de-a baba-oarba, vârsta copacilor se transpune într-un dans de hoola-hop, toamna înseamnă furtul hainelor copacilor, cerul este ținut în vasele spicelor. În ciuda infantilismului care apare în aceste versuri, Ana Blandiana realizează o permanentă împletire între exprimarea șăgalnică și cea reflexivă, asortându-le într-o expresie simplă și directă: „Bucuria desenează păsări / Chiar și atunci când plâng în ochii mei. / Anii îmi foșnesc în poala rochiei / Și cireșele îmi pun cercei sau fericirea-i apă gravă” (*Mândrie*). Ni se înfățișează în aceste pagini o lume văzută cu ochiul sufletului, o lume scăldată în inocență, în care universul și ființa umană sunt descoperite cu uimire, pentru că „centrul de greutate al poemelor este însă «eul», ce-și descoperă cu încântare și uimire conformația, asistând la miracolul propriei deveniri și exprimând euforia autocontemplării, a jocului de imagini și forme deduse din multitudinea de înfățișări a unui univers proteic”.[8]

Începând cu *Călcâiul vulnerabil,* entuziasmul și voioșia trăirilor se reduc simțitor. Dacă în volumul precedent, discursul poetic era țesut în urma împletirii dintre puerilitate și reflexivitate, aici se constată o inegalitate între cele două. Discursul liric se înfiripă bazându-se mai mult pe al doilea criteriu. Rezultă, așadar „elevații apolinice și o seamă de poezii sunt de o gravitate senină, sacramentală”.[9] Înainte, receptarea lumii era ludică, bazată pe o percepție infantilă. Acum, „întreținându-și candoarea prin exerciții de asceză, poeta întreținea, prin meditațiile sale etice (și eticiste) o cenzură inclementă asupra cosmosului, modelându-l după norme purificatoare, aproape estetizant-morale”.[10] În continuare se păstrează căutarea absolutului și viziunea puristă a universului, dar Ana Blandiana are conștiința inaccesibilității acestora. Totuși, ea nu abandonează tentativa și se dezice de amestecurile care relativizează percepția: „Sunt slabă probabil. Și ochii mi-s slabi. / Nu deosebesc culorile intermediare. //[...] Și puritatea-n jurul meu o torc. // Vreau tonuri clare, / Vreau cuvinte clare...”[11]. Limbajul se conservă în simplitatea și directețea precedente, el fiind privat de orice cochetărie. Asemeni unui copil dornic să deslușească sensul lumii, poeta adresează, cu jubilație, întrebări despre noima trăirilor. Joaca este vizibilă la nivelul metaforelor: „Or să vină ninsori mult mai mari după mine / Și tot albul din lume va ninge pe voi” (*Elegie de dimineață*). Însă ele sunt destul de înfrânate. Această zăpadă simbolizează

[5] Ana Blandiana, *La cules îngeri*, vol. I, Ed. Liter Net, Bucureşti, 2003, p. 13.
[6] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989,p. 152.
[7] Idem, p.151.
[8] Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie, antologie comentată, receptare critică*, p. 10.
[9] Dumitru Micu, *Periplu*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p. 119.
[10] Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987, pp. 144-145.
[11] Ana Blandiana, *Călcâiul vunerabil,* p. 12.

cuvântul, puritatea lui. Dacă la Sorescu era vorba de o apocalipsă a hârtiei, la Ana Blandiana putem vorbi de una a purității cuvântului. După cum semnalează Daniel Dimitriu, „cuvântul joacă cu premeditare rolul unui supus anonim ce refuză, dintr-o vicleană pudoare, să rostească în gura mare adevăruri și sentimente fundamentale; nu vrea să iasă în evidență pentru că nu consimte să vulgarizeze și să se vulgarizeze”.[12] Deși sunt gravate pe un lirism reflexiv, construcțiile produc un efect hilar, așa cum se întâmplă în cazul facilei alegorii din „Elegie de dimineață: o, dacă / Ați pricepe ce greu e să ningi”. Departe de a se deda unui joc de lamentații, poeta ne sugerează simbolic dualitatea artist-femeie prin trimiterea la cuplul Orfeu-Euridice.

Începând cu *A treia taină*, jocul poetei devine unul etic. În spatele unor metafore, poeta camuflează judecăți morale. Acum se produce acea maturizare intelectuală, la care face referire Laurențiu Ulici în *Confort Procust*, și nu este vorba de revenirea la inocența vârstei infantile, așa cum este de părere Eugen Simion: „pentru prima dată poeta înceta să se mire de propriile-i senzații, le scotea și se scotea din atracția împrejurărilor accidentale, raportându-le la ordinea integratoare a cosmosului”.[13] Spațiul de reprezentație este cel lăuntric, din el izvorând un lirism sentențios. Registrele se alternează, exprimarea fiind când gravă, serioasă, când jucăușă. Discursul se păstrează simplu, neasfixiat de prea multe ornamente stilistice, dar el începe să câștige la criteriul spectacular, transpus prin metafora revelatorie: nașterea, întruparea sufletului este văzută ca un proces de judecată, „Iubire, spaimă de singurătate, / Zeitate ambiguă” (*Iubire*). În acest spectacol moral, notațiile sunt subtile și izvorăsc dintr-o percepție asumată, personală a lumii: „Totul este eu însămi. / Dați-mi o frunză care să nu-mi semene, / Ajutați-mă să găsesc un animal / Care să nu geamă cu glasul meu”.[14] Departe de a filosofa trăirile, poeta le percepe ca pe o prelungire a descifrării tainelor lucrurilor. Titlul de adult presupune mult prea multe mizerii. Dacă în *Călcâiul vulnerabil,* poeta se întreba retoric „Am crescut? Suntem oameni mari?” (*Am crescut?*), vârsta adultă devine acum maladivă. Între timp și trăire se realizează o continuă întrepătrundere, prin care se încearcă redescoperirea inocenței lucrurilor, așa cum se întâmplă în *Dorința*. Finalitatea acestui joc o reprezintă găsirea liniei care desparte răul de bine, așa cum se întâmpla în anii copilăriei: „Caut începutul răului / Cum căutam în copilărie marginile ploii. / Alergam din toate puterile să găsesc / Locul în care / Să mă așez pe pământ să contemplu / De-o parte ploaia, de-o parte neploaia” (*Hotarul*). La fel ca alți poeți neomoderniști, Ana Blandiana ne propune o nouă interpretare a miturilor: îngerii cad din prea multă oboseală și nu din păcat, Iisus se dă jos de pe cruce pentru a fi din nou în brațele mamei sale, sihaștrii își uită rostul și, ajunși la bătrânețe, se joacă, mesagerul cerului este vulturul și nu porumbelul, iar dragostea este îngropată până la brâu în pământ, asemeni zmeului din basme, pentru ca în volumul *Cincizeci de poeme*, figurile biblice să domine. Poezia se instituie acum ca act esențial al cunoașterii. Discursul poetic nu mai este decantat de filtrul sentimentului, astfel că se intensifică „percepția de sine, mereu un stimul al poeziei, până la sentimentul alienării”.[15]

Erosul și *Thanatosul* se asociază în textele din *Octombrie, noiembrie, decembrie*, unde „eul liric se implică și se dezvăluie acum nemijlocit”.[16] Simbolurile erotice se bucură de o mai mare reprezentare. Noua temă abordată este prezentată progresiv, în trei etape, corespunzătoare celor trei luni din titlu: invocare, apariție și dispariție. Traiectoria descendentă este prefigurată încă din primele versuri, ea fiind prezentată sugestiv: plaja cu cioburi, atenția iubitului este captată de mare și nu de vorbele poetei, nevoia acestuia de depărtare pentru a o putea privi mai bine și pescărușii isterici. Poetica acestui volum aduce o

[12] Daniel Dimitriu, *Ares şi Eros*, Ed. Junimea, Iași, 1978, p. 187.
[13] Laurențiu Ulici, *Confort Procust,* Ed. Eminescu, București, 1983, p. 141.
[14] Ana Blandiana, *op. cit*., p. 35.
[15] Marian Papahagi, *Cumpănă şi semn,* Ed. Cartea Românească, București, 1990, p. 66.
[16] M. Niţescu, *Poeți contemporani – sinteze critice,* Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 176.

noutate în lirica Anei Blandiana, fiind vorba „de o dramă a culpabilității erotice, în sensul căderii din spiritual, de o reîntoarcere la celălalt, aceasta însemnând un anotimp al purificării, cu tot acel joc alternant al simțirii și conștiinței în care e prinsă ființa poetei”.[17]

Viziunea poetică este una antropocentrică. Cuplul adamic, odată refăcut, devine centrul universului, poeta văzând entitatea masculină asemeni unui luceafăr, pe un vers rilkean, așa cum semnalează Victor Felea. Toate poemele de dragoste decurg și se consolidează pe o acută lirică a simțurilor. Dragostea este confesată printr-o sensibilizare și angajare a tuturor simțurilor. Ana Blandiana cultivă în aceste texte o senzualitate încântătoare, prin care se dezvăluie o iubire pură, himerică. Starea de visare determină acum desprinderea versului din contingent. Imaginile apar ca o dublă proiecție pe axa timpului: trecut și viitor, rememorare și vis. Sentimentul de dragoste are reminiscențe din erotica lui Eminescu. Somnul și visul, natura ocrotitoare, integrarea cuplului în natură sunt refolosite. Poeta repune, astfel, repertoriul dragostei eminesciene în funcțiune. Iubitul apare în ipostaza de „daimon”, dar poeta este gata să acceadă în lumea lui, cerându-i acestuia să o învețe să ardă întunecat. El nu are umbră, este necunoscut întregii lumi, iar în urma lor totul moare. Prin intermediul somnului se realizează acea reîntoarcere la esențe și întâlnirea cu ființa iubită: „Adormi, / Nu te speria, / Pletele noastre vecine / Răsfirate în iarbă / Au început să prindă rădăcini, / În curând frunzele ne vor înveli / În auriul omăt. / Niciodată n-am semănat mai mult...” .[18] Începe să se întrevadă un joc de *vertij*, unul care gravitează în jurul unui cult fin al imaginii: venirea toamnei este anunțată sugestiv de verdele care se coboară în galben, zăpada este topită în praf și polen, pierzându-și puritatea, lumea se chircește sub scutul pleoapei, plecarea iubitului determină universul să se strângă asemeni unei mingi plesnite, în urma sa lăsând doar niște zdrențe reci. Evocarea se realizează într-un regim semi-oniric, în care eul liric se află la granița dintre viață și moarte. Somnul devine o moarte simbolică pentru a se putea renaște în primordial și iubirea plenară. Tenta ludică reiese și din coborârea sacrului în profan, ființelor cerești fiindu-le atribuite acțiuni omenești. Rezultă o imagine comico-ironică a îngerilor goi, „mânjiți de rouă pe obraji, cu dinții negri de afine și cu spini și frunze agățate-n pene” (*Leagăn*). Departe de a fi o iubire adolescentină, poeta totuși conferă intimității libertatea de a vorbi. Spre deosebire de alți scriitori, ideea de joacă se manifestă când visător – cineva desenează umerii iubitului prin aer, când echilibrat și chibzuit, ca în formularea ghicitorii din *Toată liniștea din univers*. De cele mai multe ori întâlnim a doua situație. Se întrevede în acest volum o „percepție extatică, blagiană, a fenomenelor, o notație densă, cu extraordinare rezonanțe în poemele năpădite de figurativul bucolic, în invocațiile erosului ca și în reprezentările euthanasice...” .[19]

Poeziile selectate în volumul din 1974 dau la iveală o mult mai mare predispoziție ludică. *Ilinx*-ul se păstrează și este din ce în ce mai mult valorificat. Descoperim o puternică poetică a metaficicului, una care transpune permanent conflictul dintre viață și moarte. Realul și reveria se contopesc până la imposibilitatea de a le mai distinge. Ana Blandiana dezvoltă aici, dar și în volumul următor, o adevărată mitologie a somnului. El este perceput ca fiind singurul mijloc de a stabili un echilibru între material și spiritual, „între două lumi care se devoră” (*Între lumi*). Asemeni unui copil, eul liric se cufundă în vis și își făurește o lume adunată din resturile realității: genealogia este o visare în lanț, trecerea dintr-un vis în altul se face tot pe la granițe, fiecare din aceasta fiind păzită de un zeu care amintește de personajele din basm, păzitorul lumii visului este un leul somn. Totul se află acum sub imperiul reveriei. Și aici regăsim acel joc al intersectării empiricului cu poeticul, prin care este facilitată autocunoașterea. Ea este realizată prin intermediul contemplației. Chiar dacă poeta induce o stare de somnolență creației, stare care face ca dragostea să fie „văzută eminescian ca o

[17] Victor Felea, *op. cit.,* p. 194.
[18] Ana Blandiana, *Octombrie, noiembrie, decembrie*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1972, p. 24.
[19] Lucian Alexiu, *op. cit.,* p. 80.

bucuroasă disperare și tot eminescian este sugerat și momentul ei de extaz: somnul, adormirea,"[20] datele înregistrate de memorie acum sunt scoase la iveală, într-o creație contemplativ-reflexivă: „Capul mi se va prăvăli pe umăr / În curând, / Așa cum orice fruct / Ajunge o dată să cadă / Și începe să putrezească / Pe partea dinspre pământ. / Adorm / Și capul îmi putrezește / De visuri, / Alcooluri dulci / Se distilează blând*"* (*Mi-e somn*). Realitatea suferă o suavă degradare în urma intersectării ființei cu natura și transmiterii microbului somnului, ducând astfel la realizarea unui tablou armonizat: literele devin sâmburi, silabele se transformă în crânguri, iar cuvintele în anotimpuri. Așadar, pe lângă genealogia artistic-savantă de la început, avem una pur artistică de formare a limbii. Poeta mizează pe un joc analogic-metaforic între real și imaginar, pentru a sublinia afectul pentru artă. Litera-sâmbure devine aici echivalentul *A*-ului de la Nichita Stănescu, simbolizând forța creatoare și germenul limbii.

Dacă la constructiviști se înregistra acea fascinație la întâlnirea cu urbanismul, poetica Anei Blandiana se repliază într-un aproape ceremonial magic al tiparelor mitice rurale. Acest demers este valorificat, cu precădere, în cele mai multe din poeziile cuprinse în *Somnul din somn*. Evocând melancolic spațiul, cuvântul parcă mângâie, iar „increatul ni se înfățișează sub forma unui joc de oglinzi fantomatic și spectral, ce nu îngăduie ființelor decât o subzistență evanescentă, din specia grațiosului și inefabilului".[21] În acest sens, poeta recurge la o mult mai bogată infiltrare a figurilor de stil. Pânza stilistică este alcătuită acum de rime savante, epitete ornante și metafore. Aplicând o viziune blagiană asupra satului, poeta realizează o utopie a lumii de aici. Proiecția subiectivă se transpune într-un discurs șoptit, care aduce în prim-plan satul ca spiritualitate. Rememorarea imaginii satului nu se produce doar dintr-o simplă perspectivă infantilă. Pe acest schelet se construiește o percepție reflexivă. Dubitativul ia locul datului: „De ce se visează fructele alcooluri / Și ierbile miresme iuți și tari..." (*De ce*). Tot printre aceste texte întâlnim o reeditare a liricii bacoviene și a pastelului, dar și „tentația de a schimba metafora construită în sistem de analogii al poeziei lui Blaga cu decorativul pillatian".[22] Imaginea descompunerii, din poetica lui Bacovia, este realizată acum printr-o invadare a elementului rural în cel urban, dublându-se astfel invadarea spiritualului în materie: „Oraș oriental de câmpie / Cu seva prelinsă pe străzi / Cu soarele fără rușine / Sorbindu-și sordidele prăzi // Oraș lichefiat, râu fierbinte / Și crâncene arome urcând / Spre cerul cu fructe în care / Se strică și ultimul gând" (*Oraș oriental*). Identificăm aici un joc al sugestiilor și al semnificațiilor, la fel cum se întâmplă și în *Pastel*. Eufemistic, *thanatos*-ul este îmbrăcat în caracteristicile toamnei. Două din miturile autohtone sunt și ele regândite și transpuse infantil, printr-un ochi de copil, căruia norii îi spun povești. Descoperim aici un joc al invenției, dar și al cristalizării ideilor pure, grație materializării dematerializatului: „Cât timp mai știi cu abur sacru / Pe cerul lumilor să scrii..." (*Eu cred că norii*). Pe lângă acest joc identificăm un altul, mai important, iar „din jocul acesta subtil dintre iluzionare și deziluzionare se ivesc situații paradoxale, definitorii pentru lirismul Blandianei..." .[23]

O mare parte a poeziei ei își găsește resortul într-un joc dionisiac, unul care se termină cu incursiunea în scenarii imaginare. Spre deosebire de ceilalți poeți, la Ana Blandiana tonul reflexiv, din timpul jocului liric, trădează supremația ideii asupra sentimentului, iar „cultivând indecizia sau chiar indiferența, poezia Anei Blandiana este un flux și un reflux prin care subiectivitatea regăsește realitatea, iar realitatea operează un adevărat transfer de vitalism subiectivității".[24] Înlăturând acuta umanizare a poemelor din *Ochiul de greiere,*

[20] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol IV, Ed. Cartea Romînească, București, 1989, p. 160.
[21] Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie, antologie comentată, receptare critică*, p. 29.
[22] Lucian Alexiu, *op. cit.*, p. 80.
[23] Petru Poantă, *Radiografii 2*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 232.
[24] Dan Cristea, *Faptul de a scrie*, Ed. Cartea Românească, București, 1980, p. 119.

abordarea ludică a cunoașterii iese la iveală. Printr-o supralicitare a simțurilor și a puterii imaginative, un univers ingenuu, de o puternică forță expresivă, se cristalizează savant. Se pornește de la o cosmogonie-simbioză între Eminescu și Stănescu. Increatul, oul-simbolul perfecțiunii, singurătatea, cuvântul nenăscut și ideea ciclicității sunt doar câteva din elementele pe care Ana Blandiana reconstituie experiența demiurgică: „Ți-aduci aminte cum pluteam? / Iubire fără dor de nimeni / Și, oglindindu-se pe sine, / Izvorul fericit și mut- / Durerea nu se născocise, / Singurătatea era plină, / Cuvântul nu era născut. // Cine-a greșit și până când? / Oul perfect, tăiat în două, / S-a rupt în cer și în pământ / Însingurând deodat-o lume..." .[25] În această nouă lume ființele își pierd statutul inițial. Ele devin niște marionete care sunt recondiționate, hilar, prin împrumutul de proprietăți: îngerii sunt îmbrăcați în haine de păsări, dar acestea le sunt prea strâmte, păsările îmbracă haina prăzii lor, peștii, cucuveaua latră, iar blestemul devine urare. Sacrul apare deformat. O nouă luptă, caricaturală, se dă între Sfântul Gheorghe și un balaur de tablă. Uneori, poeta se dedă jocului de cuvinte realizat printr-o exprimare echivocă: „Mă uit în apă, / Mă uit pe mine în apă" (*În apă*). Trecând dintr-un registru în altul, cuvintele devin altceva, ele evidențiind aici jocul ca joc între natură și cultură. Această conlucrare se finalizează prin energizarea creatoare a spiritului uman, cum se întâmplă în poezia *Joc*: „Uite, ploaia coase / Cerul de pământ / Cu fir de mătase / Răsucit de vânt. // Uite, iarba țese / Pământul de nori. / M-am gândit adese -/ Ori, adeseori: // De la voi se vede / Iarba ca o ploaie / Care curge verde / Peste cer și-l moaie..." . Jocul Anei Blandiana, nu doar aici, este organizat în perechi antonimice: seriozitate-amuzament, regulă-libertate, gratuitate-utilitate.

Firul amuzamentului este întrerupt de inserția logicii și a reflexivului: „M-am gândit adese". Dar și această meditație este exprimată tot jucăuș, poeta jonglând cu structura cuvântului pentru a-i distorsiona semnificația. Tot pe un angrenaj de seriozitate-amuzament se produce și încercarea de a descifra „limba greieră", poeta urmând prestigioase cursuri ale lumii naturale sau matematica lunii tangente. Jocul este perceput ca o modalitate de inițiere în misterele universului, trasate ca o alternare între sărbătoresc și tragic: „Doamnă toamnă, iartă-mă că te întreb, / Cum ți se par prunele putrezite în ierbi? // Doamnă țărână, ai putea să-mi răspunzi / Ce gust au sâmburii umezi, rotunzi? // [...] // Doamnă moarte, tare aș vrea să-mi spui / Ce simți înghițind cuvinte amărui? // Doamnă veșnicie, doar o întrebare, / Sufletul meu cum ți se pare?" (*Ala-bala*). Discursul Anei Blandiana se plimbă grațios de la jocul ușor la cel grav, ilustrând jocul viață-moarte. *Portretul cu cireșe la urechi* devine semnificativ în acest sens. Gestul de așezare a fructelor la urechi trimite la caracterul ludic al copilăriei. Vitalitatea este imediat umbrită de proiectarea în viitor, *mâine*, cuvânt prin care este sugerată moartea, în asociere cu lipsa cireșelor.

Din când în când, ironia își face loc în text, iar versul se transformă într-o acuză transparent-aluzivă la adresa regimului. Comparațiile și o pleiadă de termeni-cheie, cu o pregnantă alură sugestivă, compun arsenalul liric. Aluziva comparație cu vegetația, la care se adaugă cozile la făină, cafeaua cu înlocuitori, serialul de sâmbăta, garoafele, zvonurile, concentrează schematic esența vieții totalitariste.

Într-o poezie din volumul *Stea de pradă,* Ana Blandiana ne propune un joc imaginativ. El este conceput pe același principiu al dualității dintre ușor și grav, prin care sunt sancționate problemele vieții: „La ce te gândești când vezi / Un arhanghel murdar de funingine? / La poluarea stratosferei, desigur. / Și la mai ce?" (*Funingine*). Alteori, acest joc imaginativ împrumută elemente din lumea poveștilor pentru a ne familiariza cu itinerariul ei liric: pentru a nu-și uita drumul, poeta îl presară cu litere. Tot într-o viziune imaginativ-expresionistă este realizată și *Arhitectura valurilor*. O *Arhitectură-n mișcare* este zugrăvită în stil baroc: bolți și cupole de spumă. Imaginile prezentate au un puternic impact asupra

[25] Ana Blandiana, *La cules îngeri,* vol. II, Ed. LiterNet, București, 2003, p. 11.

cititorului. În jocul „De-a limbajul” poeta stabilește similitudini între limbi, grație derivării cuvintelor: „Solidari-té-tá-ty-tate-nosc...” (*Un lanț*). Eul liric este profund implicat în acest joc de rescriere a lumii, el identificându-se cu poeta, așa cum se întâmplă în revalorificarea simbolică a mitului lui Manole, *Balada*. În încercarea de descifrare a tainelor universului, un joc „De-a va-ți ascunselea” este încropit.

Literatura dedicată copiilor descătușează spiritul ludic din lirica Anei Blandiana. Apelul la imaginație, la fantezie este un mecanism frecvent utilizat în poezia ei, poeta creând tot felul de scenarii. *Un joc* se naște sub imperiul miniaturalului. Așa cum mărturisește în această tabletă, Ana Blandiana reușește să se joace de-a „Ce-ar fi dacă”, transformându-și grădina și strada într-o veritabilă scenă de joc: „De-a câte și de-a câte ne-am putea juca / În grădina mea”.[26] Totul este înfățișat acum din perspectiva copilului. Personificarea și metafora sunt singurele reguli impuse. Banalul, nesemnificativul și minusculul sunt acum aduse în prim-plan și tratate extrem de serios. Poeta face din legumele, fructele și micile vietăți din grădina sa niște vedete adevărate. Registrul afectiv al acestor pasteluri are, de cele mai multe ori, un sâmbure anecdotic-fabulativ. Grădina lirică propune un joc imaginativ, prin intermediul căruia copiii sunt familiarizați cu lumea vegetală sau urbană. Poeta simte plăcerea travestiului, de revenire la anii copilăriei: „Căci paradisul meu, știi, / E făcut pentru copii; // E un rai liliputan, / Nu-ncape-n el un motan.” (*Un secret*) sau „De fapt, eu nu caut decât un loc / Unde-aș putea să mă joc; // Și pentru că nu mă pot juca în cărțile mari, / Mă ascund între coperte de abecedar // Și mă joc cu litere și cuvintele, / Cum vă jucați voi cu basmele în bucățele. / Le așez, le întorc, le dădăcesc / Până se potrivesc”.[27] Orice întâmplare, care în alte circumstanțe ar fi trecut drept banală, este raportată la o scară mult mai mare. Ochiul atent al poetei înregistrează artistic orice întâmplare și face din aceasta un posibil subiect liric. Faptele primesc accente hiperbolizante, universul micilor vietăți fiind expus printr-o permanentă corespondență cu acel uman: căderea prunelor devine echivalentul unui concurs de parașutism, munca în grădină se desfășoară cu programări, un vierme săvârșește o crimă și așa începe o întreagă anchetă, un dovleac este telegrafist, iar casele de pe stradă devin prototipul unor tipologii umane. Expunerea ideilor este realizată direct, pe un ton familiar, și utilizând un vocabular simplu. În ciuda finalității educative, multe din poeziile dedicate copiilor sunt construite pe un substrat ironic, dar această ironie este una care are în vedere un demers corectiv. Arpagic devine personajul-cheie în multe dintre textele sale. Când naiv, când fudul, leneș sau „repetent”, viteaz uneori, renumitul motan îmbracă diverse tipologii umane. Direct sau indirect, cel mai adesea, faptele și comportamentul său sunt ironizate. Umoristică este antiteza dintre el, un repetent încă de la grădiniță, și șoricelul savant, care înfulecă dicționare, matematici și alte cărți savante. Persiflarea este evidentă în formulele de adresare. Formulele de politețe, pronumele personal, persoana a doua singular, pronumele personale de politețe, apelativele sunt doar câteva dintre tertipurile la care Ana Blandiana apelează pentru a crea puternice accente comice: „Mult stimate domnule Șoarece”, „Domnule Pis”, „Domnia-Sa”. Comicul de situație este extrem de răspândit în volumele dedicate copiilor. Așa-zisele personaje sunt surprinse într-o suită de evenimente hilare: furnicile prohodesc corpul prunei, viermele este dat în urmărire, puii de rândunică uită de orice scuză și reușesc să zboare la auzul unui simplu „miorlau”, o muscă mare bagă spaima în adunare, iar o ciocănitoare devine o sperietoare la adresa universului miniatural.

Jocul liric din poezia Anei Blandiana nu se desfășoară atât de frecvent ca în cazul altor poeți. El trebuie căutat la nivelul limbajului, unde cuvintele trec dintr-un registru în altul. Pe lângă acest nivel, ludicul mai poate fi sesizat și în acea înscenare imaginară a spațiului. În creația ei se constată o permanentă pendulare între serios și comic, iar în spatele

[26] Ana Blandiana, *Întâmplări din grădina mea*, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1980, p. 45.
[27] Idem, *Alte întâmplări din grădina mea*, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1983, pp. 4-5.

jocului de rime și metafore se întrevede o notă gravă, așa cum se întâmplă în poezia *Glumă*. Aceasta este atât jucăușă, după cum reiese încă din titlu, cât și gravă. În centru există ideea de joc, însă construcția duală este simbolic sugerată. Pata de lumină, simbol al inocenței și al copilăriei, este în antiteză cu pata de umbră, pata realului, ca simbol al durerii, suferinței și necazului. Acest text transpune sintetic întregul univers poetic al Anei Blandiana și devine o punte de legătură între poezia gravă, de om mare, și cea jovială, a copilăriei. El devine prototip al întregului joc din creația sa. După cum s-a putut sesiza, ideea pune stăpânire pe creația sa lirică, motiv pentru care putem împărtăși afirmația lui Eugen Simion, considerând- „o poezie din ce în ce mai mult (îi folosesc o imagine) gravidă de idei. Dansul nu este numai joc. Este și o gândire a jocului”.[28]

BIBLIOGRAPHY

I. OPERA

1. Blandiana, Ana, *Persoana întâia plural*, Ed. pentru Literatură, București, 1964
2. Blandiana, Ana, *Călcâiul vulnerabil*, Ed. pentru Literatură, București, 1966
3. Blandiana, Ana, *A treia taină*, Ed. Tineretului, București, 1969
4. Blandiana, Ana, *Octombrie, Noiembrie, Decembrie*, Ed. Cartea Românească, București, 1972
5. Blandiana, Ana, *Somnul din somn*, Ed. Cartea Românească, București, 1977
6. Blandiana, Ana, *Întâmplări din grădina mea*, Ed. Ion Creangă, București, 1980
7. Blandiana, Ana, *Ochiul de greier*, Ed. Albatros, București, 1981
8. Blandiana, Ana, *Alte întâmplări din grădina mea*, Ed. Ion Creangă, București, 1983
9. Blandiana, Ana, *Ora de nisip*, Ed. Eminescu, București, 1983
10. Blandiana, Ana, *La cules de îngeri*, Ed. „Litera Internațional”, București, 2002

II. REFERINȚE CRITICE

1. Bălan, I.D., *Delimitări critice*, Ed. Pentru Literatură, București, 1964
2. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Ed. Aula, Braşov, 2000
3. Al. Cistelecan, Al., *Poezie şi livresc*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987
4. Dimitriu, Daniel, *Ares şi Eros*, Ed. Junimea, Iaşi, 1978
5. Iorgulescu, Mircea, *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, București, 1978
6. Nițescu, Marin, *Poeți contemporani – sinteze critice*, Ed. Cartea Românească, 1978
7. Papahagi, Marian, *Cumpănă şi semn*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1990
8. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989
9. Ulici, Laurențiu, *Confort Procust*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1983

[28] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, p. 167.

MIRCEA NEDELCIU AND CINEMATOGRAPHY

Iuliana Miu
PhD, University of Bucharest

Abstract: The article is based on some observations contained in several divisions of the third chapter of my doctoral thesis, Iuliana Miu, Mircea Nedelciu. Biography and Somatography, Doctoral Thesis, University of Bucharest, Faculty of Letters, coordinator Ion Bogdan Lefter, Bucharest, 2019. The comments from the work cited above are revised and supplemented with new information and the analysis of some original documents from the writer's archive, discovered in 2023, on the occasion of the organization of the event (May 18) and the exhibition (May 12-30) "Remember Mircea Nedelciu", held at the National Museum of Romanian Literature, which receives, with a deed of donation, part of the manuscripts and exhibited objects.
The present paper focuses on the impact that cinematography had on Mircea Nedelciu's prose, a field of art that he would have wanted to study before philology. The writer's passion for cinema is reflected in various texts that contain references to cinematographic art, but it is also visible at the level of narrative technique. Literature-film interferences are visible especially in the practice of screenplays.. For example, I will comment on an original scenario of the author.

Keywords: cinematography, image, prose, Mircea Nedelciu, Romanian literary eighties, screenplay.

În emisiunea realizată de Daniela Zeca în 1999, „Față în față cu autorul”[1], Mircea Nedelciu mărturisește că numai pentru că eșuează la admiterea de la IATC (Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică) se înscrie la Filologie și devine scriitor.

Văzută de Alain Radiou „ca artificiu total și realitate totală ”[2] , cinematografia rămâne probabil domeniul care l-a influențat cel mai mult pe autorul *Efectului de ecou controlat*. Cadrul, cinetica, montajul, secvența sunt elemente tehnice preluate din cinema și integrate mai ales în proza scurtă. Vizibilă cu ochiul liber, derularea alertă a imaginilor din textele sale nu reclamă o mișcare faptică exclusivă, ci angrenează în circuit și „imagini-amintiri” sau „imagini-vis”, actuale și totodată virtuale care descriu, potrivit lui Deleuze[3], o *situație optică*.

E cunoscut obiceiul scriitorului de a nota frânturi de conversație auzite întâmplător, în mijloace de transport în comun, în excursii sau tabere de creații. Într-un articol din *Banatul Azi*, Robert Șerban nota: „A fost singurul dintre cei prezenţi în tabără pe care l-am văzut scriind. Nu o făcea ostentativ. Era atent la dialogurile dintre noi, la poveştile fiecăruia, la monologurile noastre şi, din când în când, nota câte ceva într-o agendă cu copertele negre. Asta când nu juca fotbal, nu bea ţuică amestecată cu miere, nu spunea bancuri, nu făcea bancuri.”[4]

---

*Articolul are la bază unele observații cuprinse în câteva diviziuni ale capitolului al treilea al tezei mele de doctorat, aflate la paginile 370-380, în Iuliana Miu, *Mircea Nedelciu. Biografie și somatografie*, Teză de doctorat, Universitatea din București, Facultatea de Litere, coordonator Ion Bogdan Lefter, București, 2019. Comentariile din lucrarea citată mai sus sunt revizuite și completate cu noi informații și cu analiza unor documente inedite din arhiva scriitorului, descoperite în 2023, cu ocazia organizării evenimentului (18 mai) și expoziției (12-30 mai) „Remember Mircea Nedelciu”, desfășurate la Muzeul Național al Literaturii Române, care ia în primire, cu act de donație, parte din manuscrisele și obiectele expuse.

[1] Ediție a emisiunii vizualizată de pe o casetă, înregistrare pusă la dispoziție de familia Nedelciu.

[2] Alain Radiou, *Du cinéma comme emblèma démocratique*, în „Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères”, 692/693, 2005.

[3] Gilles Deleuze, *Cinéma. 2. L'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, p. 17.

[4] Robert Șerban, „Proprietarii de agende”, în *Banatul Azi*, 21 mai 2019, https://www.banatulazi.ro/proprietarii-de-agende/, accesat la 27. 04. 2024.

Într-un carnet din arhiva prozatorului[5] s-au găsit – printre planuri metodologice, tehnici, citate, idei – și consemnări ale unor porțiuni de dialog, toate cu potențial de încorporare prozastică. Redau, spre exemplificare, două extrase din perioada de dinaintea debutului editorial, similare, prin conținutul lor umoristico-paradoxal cu „culmile" lui I. L. Caragiale: „am vrut să intru în armată, da'... eu am făcut schif și acolo ții picioarele așa... (și arată cu mîinile ceva ca un V pornind dinspre [indescifrabil] și mi s-a deformat picioarele, acu' mi-am revenit și am ajuns la vizita medicală, era tot făcut, tot, era ultima ștampilă și zice: respins. De ce? Aveți picioarele în X, nu puteți purta cizme. Auzi, mă! M-am ofticat o săptămână."; „polițiști: mi-s dragi: ca cutremurul din 4 martie"[6].

Chiar dacă, mai ales prin inflația de dialog „transmis în direct", senzația de redare fidelă a realității planează asupra multora dintre texte, imaginația și memoria nu sunt deloc scoase din schemă. Finalul *Aventurilor într-o curte interioară* în care personajele, proiectate, devin imagini pentru ele însele pune în oglindă concretul și proiectivul, ca reflectații ale unuia asupra celuilalt, iar în *Uriașa și ciudata pasăre a viselor noastre* imaginea filmică este una poetică: „Filmul era sfârșit, până la ultimul cadru la care țineam mai mult decât la celelalte, nu numai pentru că era ultimul și era mai proaspătă în mintea mea atmosfera, sau, mai bine zis, ceea ce-mi închipuiam eu că va fi atmosfera viitoarei imagini pozitive copiate după cadrul acest ultim care reprezenta silueta neagră a unei păsări zburând lin, cu aripile perfect întinse, undeva sus, dar nu prea sus, pentru că în celălalt colț al imaginii se termina vârful unui salcâm nu tocmai desfrunzit, dar nici tocmai plin de frunze. Noiembrie. Urme de păsări în aer[7]". Simbol al destinului, pasărea e un motiv recurent și integrat în secvențe de factură onirică sau memorialistică: „Dar deja sunt în picioare, un resort sau altceva m-a făcut să mă ridic într-o fracțiune de secundă, mai scurtă probabil decât momentul voalării filmului și după aceea filmul cu păsări și pietre mă gândesc că e dus și nu mai simt continuitatea articulațiilor, nu mai sunt oase acestea (picioarele mele) și din nou iarba-mi atinge obrazul[8]".

Merită menționată în acest context și distincția pe care o face Nedelciu între amintire și vis. Dacă trecutul, memoria, pot fi colective, visul este eminamente individual: „Sigur că amintirea poate fi și somn, și coșmar, și reverie, dar ea nu e la fel de individuală ca vreuna dintre acestea. «Ea trebuie comparată cu amintirea altcuiva despre același fapt, situație. Amintirea face parte din subiectivitatea colectivă»[9]".

Mult mai animat, mai conflictual, mai „senzațional" și mai... de cinema de „larg consum" este *Femeia în roșu*, la rândul său un roman ecranizat. La fel, în *8006 de la Obor la Dâlga* sau în *Simplu progres* schimbările de cadru și de personaje se desfășoară cu o rapiditate cinematografică („peisajul se schimbă, din nou o femeie care provoacă prin existența ei, din nou un bătrân[10]"), iar în *Zgomote, locuri, interferențe*, cititorul este purtat din cadru în cadru și din scenă în scenă, aparent fără legătură între ele, ca într-un scurt metraj despre viață pur și simplu.

Proza lui Nedelciu conține o polemică implicită nu numai la adresa unui anumit mod de a scrie, ci și de a face filme. În *Istoria brutăriei...* și în *Zmeura de câmpie*, demontează,

---

[5] Donate de familie Muzeului Național al Literaturii Române, după încheierea expoziției „Remember Mircea Nedelciu", 12-30 mai 2023.

[6] Extrase dintr-un carnet cu însemnări manuscrise aparținând lui Mircea Nedelciu, aflate pe pagini nenumerotate.

[7] Mircea Nedelciu, *Opere II, Amendament la instinctul proprietății; Și ieri va fi o zi, Povestea poveștilor gen. '80*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2015, din *Addenda. Texte neincluse în volume, Uriașa și ciudata pasăre a viselor noastre*, p. 381.

[8] *Ibidem*, p. 383.

[9] *Ibidem*, Călătorie *în jurul satului natal*, p. 302.

[10] Mircea Nedelciu, *Opere I, Aventuri într-o curte interioară*; *Efectul de ecou controlat*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, din vol. *Aventuri într-o curte interioară, Simplu progres*, p. 71.

ironizând, mai vechile modele de filme românești, glorificatoare și generoase cu imaginile ample: „Revine deci pe același drum (trei ore mai târziu – dacă timpul contează), se desprinde de marginea pădurii ca de un Andreescu veritabil, traversează câmpul, coboară o pantă nu prea abruptă, apa reîntâlnește, de data aceasta, privirea. Drumul se lasă străbătut de pași egali, reapar forme de locuințe umane (un sat deci) și, împreună cu ele, un maldăr de cuvinte reocupându-și drepturi temporar uzurpate[11]”

„Civilisation de l'image?”, se întreabă Deleuze numai pentru a răspunde: „En fait, c'est une civilisation du cliché où tous les pouvoirs ont intérêt à nous cacher les images, non pas forcément à nous cacher la même chose, mais à nous cacher quelque chose dans l'image[12]”.

Personajele lui Nedelciu sunt mari consumatoare de film: de duzină, siropoase („Se sărută pe peron ca-n filme, ca-n romane, ea-i frumoasă, el înalt, dar iubirea e cu toane[13]”), dar și de filme artistice, de calibrul lui Fellini, sau de documentare, precum cel despre Festivalul Mondial al Tineretului din 1953, care face obiectul prozei *Crizantemele de tundră*. Ele au capacitatea de le forma o „gândire” de tip cinema, de a le schimba modul în care privesc realitatea.

Tehnici cinematografice

„Transmisiunile directe” decelează natura tehnică pe care și-o arogă textele, cu ambiția lor de a reda și dialogurile adiacente, „neregizate”, dar și tăcerile. Invocarea unor motive „obiective” care construiesc sau opresc o *transmisiune directă* (cazul prozei *Christian voiajorul*) nu deresponsabilizează sau subminează autoritatea auctorială, dar îl scot din poziția sa demiurgică: „iar transmisiunea noastră directă se întrerupe aici. Motive? Ar putea fi multe, dar să invocăm deocamdată numai lumina care e din ce în ce mai slabă și nici nu mai cade perpendicular pe obiect[14]”.

Tarkovski opinează că transmisiunea este superioară scrisului sau teatrului prin naturaleţea mișcării, prin autenticitatea emoțională și prin energie, dar și prin „pauzele minunate” dintre replicile personajelor care nu știu că sunt înregistrate: „Niciun Stanislavski nu ar putea justifica aceste pauze, iar Hemingway cu stilistica lui are un aer pretenţios şi naiv, în comparaţie cu modul în care a fost construită această discuţie pe magnetofon...[15]”.

Ca proza să fie filmică, sonoritatea vocală, umană este completată de cea a mediului înconjurător, naturală sau tehnică: „Brrruuum, a pornit el dintr-o dată motorul, zbang, a bubuit ușa (...), fâss, după asta, și s-au închis ușile (...) nanananana, visez să cadă un corp nervos la moartea mea[16]”. Singurul simț imposibil de restituit este mirosul, „ghicit” numai prin culoare: „Din culoarea galben-verzuie a câmpului se poate ghici mirosul puternic de anison[17]”.

Indicațiile regizorale alcătuiesc o adevărată poetică textuală: „CÂND O ACȚIUNE ESTE PREA LUNGĂ, SE VA FRACȚIONA SCHIMBÂND DE FIECARE DATĂ ȘI UNGHIUL CU CEL PUȚIN 30 DE GRADE/ OBLIGATORIU DE SCHIMBAT LOCUL CAMEREI ÎNCĂ DE CÂND S-A OPRIT/ DE EVITAT SUBIECTELE CARE SE MIȘCĂ PERPENDICULAR PE AXA OPTICĂ/ EVITĂ ABUZUL DE PANORAMICE/ NORMAL

[11] Mircea Nedelciu, *Opere I, ed. cit.*, din vol. *Aventuri într-o curte interioară, Istoria brutăriei nr. 4 („văzută cu ochii” de către caporalul G. P., zis Bobocică)*, p. 128.
[12] Gilles Deleuze, *ed. cit.*, pp. 32-33.
[13]Mircea Nedelciu, *Opere I, ed. cit.*, din vol. *Efectul de ecou controlat, JENNY sau balada preafrumoasei conţopiste*, p. 229.
[14] Mircea Nedelciu, *Opere I, ed. cit.*, din vol. *Efectul de ecou controlat, Christian Voiajorul*, p. 227.
[15] Andrei Tarkovski, *Sculptînd în timp,* traducere și note de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2015, p. 81-82.
[16] Mircea Nedelciu, *Opere I*, din vol. *Efectul de ecou controlat, Mesaje (transmisiune directă)*, p. 307.
[17] *Ibidem*, p. 299.

PLAY/ PLANURILE MICI (AMERICAN, APROPIAT, GROS-PLAN, PRIM-PLAN, PLAN-DETALIU) NU AU VOIE SĂ DEPĂȘEASCĂ 3-6 SECUNDE[18]”. *Plan-detaliile* și *replay-ul* aduc în față obiecte (ochelarii și filele) și acțiuni a căror importanță sporește în peisajul epic. Momentele de tensiune sunt amorsate odată cu prezentarea obiectelor, împreună cu particularitățile lor senzoriale, optice și sonore: „REPLAY Mâna scrie ultimele cuvinte în josul paginii. Cealaltă mână se și grăbește să întoarcă foaia. Hârtia desfăcută acum la paginile doi-trei, albe, adică roz, dar nescrise. PLAN-DETALIU pe filele așezate în dezordine pe pervaz. Din ele țâșnesc brusc o flăcăruie. Forma lor, înnegrită acum, persistă câteva secunde apoi se prăbușește. Ochelarii rămîn în PRIM-PLAN[19]”.

Indubitabil că dacă Mircea Nedelciu n-ar fi abandonat, din cauza problemelor de sănătate, scrierea scenariului *Femeii în roșu*, filmul ar fi arătat altfel... Nu ar fi fost prima dată când prozatorul și-ar fi exersat mâna de scenograf. Arta cinematografică continuă să îl pasioneze pe scriitor și după ce eșuează admiterea la IATC. Într-o discuție purtată cu Vladimir Epstein, acesta își amintea că prima întâlnire cu Nedelciu a avut loc cu mult timp înaintea fondării Gaudeamusului, pe la sfârșitul anilor ’70, și a fost intermediată de fratele său, care îi solicitase un scenariu pentru debut în regie: „Trebuia să te duci cu un scenariu al tău sau al cuiva, să te înscrii la o casă de film, erau 4 sau 5 case de film, care să te accepte. Trebuia să fie pe linie. Și el (fratele) mi s-a adresat mie. I-am servit un scenariu, care am încercat să fie și pe gustul meu, și pe-a lui, și să fie și pe linie, cumva. N-a mers. S-a dus la Mircea Nedelciu. (...) Și fratele meu a cochetat cu ghidăria. Nu mai țin minte cu ce era scenariul scris de Nedelciu, dar în orice caz era bun. Însă l-au refuzat. Sunt mândru că l-au refuzat și pe-al lui Mircea, și pe al meu. (...) L-am cunoscut atunci când i-a dat scenariul și au vorbit. Eram împreună. I-am zis că mi-a plăcut scenariul și atât. După aceea nu ne-am mai văzut ani de zile”[20].

Printre documentele de la Muzeul Național al Literaturii Române aflate în cadrul expoziției care a avut loc între 12-30 mai 2023 s-a numărat și un manuscris dactilograf[21] de șase pagini, cu însemnări ale autorului, intitulat *Ionică și visul întrerupt* și catalogat de autor drept „Proiect de scenariu de film muzical pentru copii și tineri”. Chiar dacă protagoniștii poveștii au vârste între 9 și 18 ani, ca subtilă metaforă a viitorului, mesajul, destul de explicit, se adresează mai cu seamă adulților și funcționează ca un apel la solidarizare, la încrederea într-un ideal comun de pace, niciodată întrerupt, la prietenie, cea fără de care astăzi nici n-ar fi fost posibilă o discuție despre fenomenul literar optzecist român. „Cînd un vis este visul miliarde de oameni, / El nu mai poate fi întrerupt / Și dacă acei oameni sînt oameni/ Adică buni prieteni între ei,/ Visul devine realitate. / Adulți, învățați de la copii./ Acest lucru copilăresc de simplu: / Primul dintre aceste vise de neîntrerupt / Este pacea”[22].

Subiectul se rezumă ușor: trezirea bruscă dintr-un vis al lui Ionică, băiat de 9 ani, membru într-un cor vocal, face posibilă întâlnirea cu cel pe care îl visează, un copil, asemănător cu el și cam de aceeași vârstă. Cum prezența sa în realitatea concretă nu ține de firesc, singura posibilitatea de a restabili ordinea, de a îl întoarce în cea mai liberă dintre lumi, este ca Ionică să-l mai viseze o dată. Situația devine posibilă datorită prietenilor, care visează împreună cu el. Pe principiul „binele atrage binele”, lucrurile se aranjează favorabil și pentru Ionică, care își redresează situația școlară, și pentru cei care i-au dat o mână de ajutor.

Sigur, textului nu îi pot fi găsite strălucite calități stilistice. Nici urmă de vreo intenție

[18] *Ibidem*, pp. 229-305.
[19] *Ibidem*, p. 308.
[20] „«Și-au atins târgurile de carte menirea?». Interviu cu Vladimir Epstein realizat de Iuliana Miu”, apărut pe platforma literară *Pastila literară*, în data de 28 octombrie 2023, https://pastilaliterara.ro/si-au-atins-targurile-de-carte-menirea/
[21] Aflat acum în Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române.
[22] Document aflat în Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române, f. 5-6.

în acest sens. Corpul literar al unui scenariu este mult mai liber de figurativ decât o proză scurtă și dacă totuși atrag atenția câteva fraze mai lirice, mai impregnate de lirism, autorul nu vrea să insiste asupra lor. „Visele se hrănesc din ele însele! etc". Altele construcții, precum aceasta, „La noi timpul curge altfel. Și înainte și înapoi, face și salturi – ca într-o poveste", profilează poetica nedelciană. Interferențele literatură-film apar însă mai ales la nivel de reglaj tehnic. Scenariul este aerisit, secționat, grafic, prin asterisc, într-o multitudine de secvențe și planuri, autorul plasează personajele în decor și le descrie succint, așa cum procedează și în textul literar.

„Scurte prezentări individuale ale celor care doresc să-l ajute. Un băiețel care se pregătește pentru treapta I și vrea să dea admitere la liceul de aeronautică (să zicem), o fetiță care vrea să treacă, la treapta a doua, la liceul sanitar, sora lui Ionică la orele de practică la întreprinderea de calculatoare, apoi la meditații de matematică (ea se pregătește pentru facultatea de electronică) etc. Între Gabriela și Octavian (un coleg de pregătire pt. facultate) scurte scene de îndrăgostire progresivă și nemărturisită. Octavian nu este din cor, el este hocheist și „disprețuiește" opera. O ironizează pe Gabriela (cînd se cunosc mai bine), dar nici ea nu-i rămîne datoare etc. (...)[23]. Ionică îl întreabă pe băiatul din vis dacă reîntoarcerea lui este posibilă și dacă unul dintre prietenii lui Ionică are visul acela, pe care l-a întrupat el atunci. Da, răspunde băiatul, dacă ai prieteni care vor să ne ajute e foarte bine. Noi, visele, putem circula ușor de la un om la altul. Unele vise sînt comune chiar și pentru miliarde de oameni. Spre exemplu, PACEA".[24]

Intricarea în proză a imaginilor poetico-reflexive, statice cu cele faptice, de mișcare, folosirea terminologiei specifice cinematografiei și aplicarea pe text a practicilor ei, exersarea aptitudinilor scenografice, toate depun mărturie despre pasiunea lui Mircea Nedelciu pentru cea de-a șaptea artă și despre fructificarea ei în scris.

BIBLIOGRAPHY

Din opera lui Mircea Nedelciu:

- Nedelciu, Mircea, *Opere I, Aventuri într-o curte interioară*; *Efectul de ecou controlat*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014.
- Nedelciu, Mircea, *Opere II, Amendament la instinctul proprietății; Și ieri va fi o zi, Povestea poveștilor gen. '80*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2015.
- Nedelciu, Mircea, *Opere III, Zmeura de cîmpie (roman împotriva memoriei)*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2015.
- *Opere V, Femeia în roșu* de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2016.

Bibliografie de referință sau critică:

- Miu, Iuliana, *Mircea Nedelciu. Biografie și somatografie*, Teză de doctorat, Universitatea din București, Facultatea de Litere, coordonator Ion Bogdan Lefter, București, 2019.
- Radiou, Alain, *Du cinéma comme emblèma démocratique*, în „Critique.

[23] Indic omiterea unui pasaj.
[24] Document aflat în Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române, f. 3-4.

Revue générale des publications françaises et étrangères", 692/693, 2005.

- Deleuze, Gilles, *Cinéma. 2. L'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, p. 17.
- Tarkovski, Andrei, *Sculptînd în timp,* traducere și note de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2015, p. 81-82.

Bibliografie web:

- Șerban, Robert, „Proprietarii de agende", în *Banatul Azi*, 21 mai 2019, https://www.banatulazi.ro/proprietarii-de-agende/, accesat la 27. 04. 2024.
- „«Și-au atins târgurile de carte menirea?». Interviu cu Vladimir Epstein realizat de Iuliana Miu", apărut pe platforma literară *Pastila literară*, în data de 28 octombrie 2023, https://pastilaliterara.ro/si-au-atins-targurile-de-carte-menirea

Alte surse consultate:

- Ediția emisiunii „Față în față cu autorul", realizată de Daniela Zeca, în anul 1999, avându-l invitat pe Mircea Nedelciu. Ediția a fost vizualizată pe o casetă, înregistrare pusă la dispoziție de familia Nedelciu.
- Manuscrise aflate în Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române: „*Ionică și visul întrerupt* (Proiect de scenariu de film muzical pentru copii și tineri)" și un carnet cu însemnări manuscrise aparținând lui Mircea Nedelciu din care am extras câteva rânduri aflate pe pagini nenumerotate.

FROM HORROR NOVELS TO HORROR FILMS - STEPHEN KING'S THE SHINING AND CHRISTINE : CRIMINAL CHARACTERS, ARCHETYPAL SYMBOLS AND MOTIFS

Dimitrie Andrei Borcan
PhD, ,,Ovidius" University of Constanța

Abstract: The present study analyses the reasons of the attraction the two horror movies mentioned in the title have presented to the audiences since they were produced in the 1980s in terms of psychoanalytical, social and artistic arguments. It discusses a number of opinions expressed in books and articles published in periodicals on these two horror movies. It tries to notice both similarities and dissimilarities between the respective novels and the homonymous films, and to explain the social and axiological position of horror movies such as these occupy in the cinema-goers' opinion. It tries to find out why such a horror-inspiring genre exercises a powerful attraction on the public of various intellectual status, and which are the specific film -making means the directors make use of, in order to render the horror films impressive.

Keywords: horror, psychoanalysis, complex, murder, film

Horror has had an undeniable presence in the contemporary cinematographic history. Critics have found that it has succeeded to provoke terror both to those who are its fans and to those who frown upon it. Elizabeth Cowie considers: "Successful horror films succeed in horrifying both those who love the horror of horror films and those who loathe the horror of horror films".(Cowie, apud Phillips, 9)

This could be explained by its being the expression of the anxiety of the twentieth century, critically perceived in the complex relationship between fictional fear and cultural anxiety as generating the resonant violation of the relationship between familiarity and shock. As Paul Wells has noticed, "The history of horror films is essentially a history of anxiety in the twentieth century". (Wells, apud Phillips 9)

Kendall Phillips has spoken about the "resonant violation" as the distinctive characteristic feature of the horror movies, giving it the following definition:"Resonant violation is the complex relationship between film and culture, between fictional fear and cultural anxiety, between familiarity and shock." (Phillips 7)

The motivation of this special "violating" position of horror in the context of contemporary culture is not in horror's traditional clichés and special effects but in its subject as a most terrible conception of the human brain, a suspension or defeat of the laws of a Nature guarding us against chaos and its demons. In the chapter *Defining Horror* of their book *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*, James Weaver and Ron Tamborini state:

> Horror has something more than secret murder, bloody bones, or a shrouded form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces, must be present: and there must be a hint, expressed with seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain - a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the demons of unplumbed space. (Weaver 2)

Discussions on the non-supernatural horror have encountered difficulties in horror: but the most efficient one seems to be the binary classification in *pseudo-natural horror* and *conte cruel.*

Non-supernatural, psychological, or horror of the personality has been most difficult to classify as part of the genre. Joshi (1990) suggested that *non-supernatural horror* has two autonomous divisions: *pseudo-natural,* in which events that appeared to violate natural law are later shown to be the account of an abnormal state of mind; and *conte cruel*, a tale of abnormal inhuman brutality.

> Although the divisions may appear somewhat blurred, these inclusions seem appropriate if psychological horrors can be considered part of the supernatural. For example, in *Psycho,* Norman Bates is classified as schizoid. If this diagnosis is taken to mean that as yet we really do not understand what is going on in the person's mind, these stories of unexplainable forces with malicious intent fit more easily with the genre.(Weaver 3)

The analysis of two outstanding American horror movies will try to define the psychological structure of the respective criminal characters, the literary features of the script and the cinematic means of creating horror. Are the following film characters to be considered real criminals? If so, to what criminal type do they belong?

We will consider below Jack Torrance, in *The Shining,* based on the homonymous novel by Stephen King; and Arnie Cunningham in *Christine,* based on the homonymous novel by Stephen King.

Psychoanalysis has been naturally appealed to by critics of horror, as its presumption of the unconscious is based in *horror* defined as *the uncanny*. In the chapter *Is Freud Dead? (The Post-Freudian Body)* of her book on horror films, Linda Badley states:

> Most scholars account for horror in psychosexual terms. This is not surprising: psychoanalysis, with its presumption of an unconscious, is based in horror. Sigmund Freud defined *horror* in terms of the irrational, "gut level" fear, the *uncanny* (*unheimlich*), inspired by certain images and experiences in which the subject recognizes a repressed memory from the childhood or an undiscovered aspect of the self.(Badley 11)

James F. Iaccino analysed several Jungian Archetypes identifiable in horror films in his book *Psychological Reflections on Cinematical Terror: Jungian Archetypes in Horror Films.* He thus found that *the Persona* versus *the Shadow* pair of archetypes is the most frequently found one in horror, followed by *the Mother* versus *the Child* (*the Orphan*) archetypes, and the Jekyll and Hyde duality is a recurrent situation in contemporary horror, reflecting a frequent social reality.

On examining the *shadow,* psychologists and critics have admitted its power and need of self-expression. J. Iaccino also observed that Jung explored the *shadow* archetype in great detail and concluded that it is potentially the most powerful and dangerous image of the lot:

"Because of its evolutionary roots, the *shadow* possesses demonic strength that knows no bounds or restraints. Moreover, the *shadow* has a strong desire to live and express itself just as outwardly as the *persona*."(Iaccino 11)

Therefore, the *shadow* should not be repressed, but openly expressed in horror, and the modality of achieving it was most often employing the same actor for acting both roles of the split or divided figure. Within the medium of the horror film, one message is continually expressed: "The dark *shadow* could not and perhaps should not be repressed".(Iaccino 11)

One technique that has been used to depict this *shadow* side is the insertion of a 'divided' figure into the story line. This character outwardly projects a very normal, perhaps even noble *persona,* but underneath this exterior, a demon lurks, waiting to be unleashed.

One might say that this split person is cursed because, ever so often the *shadow* side needs to be freed to exercise its control and power.

Critics have found two typical *shadow*- generated types of horror: *the Inflation of the shadow* (leading to huge monsters or supernatural machinery - the immortal self-mending Christine would be an example) and *the Irrational/Avenging Shadow* (leading to blood orgies) when the *shadow* operates "without rhyme or reason" in a considerable number of horror films."This *irrational shadow* archetype is one of the most pervasive themes in the modern horror film. Many movie critics have suggested that the violent "all-out gore" on the screen would seem to typify a considerable number of films over the last two decades" (Iaccino 11) This 'blood orgy' appears in the lift corridor scene in *The Shining*.

There would thus be a secret Mr. Hyde behind each Dr. Jekyll in many so-called normal persons. The *shadow* is the potential criminal, and it is responsible for the individual's possible evolution towards murder. Thus, Christine would be the *Irrational Avenging Shadow* of frustrated Arnie Cunningham's criminal ego. Mr. Grady would be the *Irrational Avenging Shadow* of paranoiac Jack Torrance.

The explanation of the presence of the blood drinking vampires and cannibals in the horrors could be found in the symbolistic of blood as the energy of life. James Iaccino discusses the symbol of blood in horror movies in the chapter "*Vampires - the Lonely Children of the Night*":

> Beside the sexual aspect, the hunger for blood can be related for the life force itself. Ever since primitive times, the connection has been made between blood and life, especially when it was discovered that life drained away as a person bled, even to the point of death. Blood as an essence represented the soul life's energies.(Iaccino 61)

The *Mother* versus *Child* archetypes have been noticed in the form of the *orphan* assuming his mother's shape (or clothes). The *orphan* symbol has been extensively used in the horror cinema, with an emphasis on the mother-child relationship and all of its inherited tensions.

The "*Loving and Terrible Mother*" and "*the Changing Woman*" archetypes may be apparent in *The Shining*, in Jack Torrance hallucination of the lovely woman in Room 237, changing into a corpse and then into a hag. Thus, Jack Torrance could be identified, according to J. Iaccino to archetype of the "*the Orphan, victim to the cruel surroundings*" of the hotel in winter. The *child-hero* is a mixture of the two archetypes forming its name. It fights monsters or criminals in spite of its young age. Danny in *The Shining* is an instance of a child-hero defeating the killing monster his insane father has become, in the scenes in the frozen maze.

It should be noted that the *animal* archetype can also be represented by vehicles in the horror cinema. Thus, in *Christine*, the red Plymouth Fury limousine stands for both the animal archetype and for Arnie's shadow.

The telepathic communication between Hallorann and Danny in *The Shining* could be interpreted as due to an exceptional reading of the collective unconscious by two extraordinary beings that have accidentally encountered one another. That explains the phenomenon of synchronicity that characterizes the film. Moreover, the hotel creates synchronicity: the hedge maze model shows the people walking in it and makes their conversation clearly audible to Jack Torrance. Danny hears his parents' conversation in a distant room of the hotel.

The same collective unconscious makes possible *reincarnation***,** mentioned by Jung in Chapter *On Rebirth* of his volume *The Archetypes and the Collective Unconscious.(Jung , vol 1, p 122)* In a horror film, a reincarnation case would be Jack Torrance's story in *The Shining*, re-enacting itself both in 1921, and in 1970, and in 1980.

Jung's third psychic function is *intuiting*. Intuiting is a kind of perception that works outside of the usual conscious processes. It is irrational or perceptual, like sensing, but comes from the complex integration of large amount of information, rather than simple seeing or hearing. Jung said it was like seeing around corners. Intuition is what the 'shining' paranormal communication between Hallorann and Danny is based on in *The Shining*.

According to Alfred Adler's theory of the inferiority complex, murder is the result of a deviant and exacerbated self-defense instinct. The road to a just society would run through the identification and analysis of the causes of violence. In Adler's view, violent acts constitute an overcompensation for a sense of inferiority.

This explains the psychological transformation of Arnie Cunningham from an abused timid introvert into an obsessive criminal. Jack Torrance's transformation can be diagnosed as paranoid schizophrenia..

Similarly, Wendy Torrance realizes her husband's insanity when she finds the single sentence that is the text on which he has been working for weeks. An illogical reiteration of a sentence for thousands of times is the linguistic evidence of his madness.

For Jack Torrance, the paranoiac family hater in *The Shining*, the Lacanian big Other is Mr. Delbert Grady, whose ghost makes the law in the hotel and dictates Jack's actions against his wife and son.

A forensic psychiatrist would briefly interpret these murderers as the following clear psychopathological cases:

-Jack Torrance – paranoid schizophrenia; isolation depression;

-Arnie Cunningham – inferiority complex; obsessive compulsive disorder; alienation with affective inversion.

According to *The Oxford Handbook of Criminology*, Gresswell and Hollin (1994) have provided a helpful typology of multiple murderers, breaking motivation into four areas: visionary killers, who suffer from delusional beliefs about particular victims; missionary killers, who have decided to rid society of certain types of people; hedonistic or lust killers, who seek to remove the memory of humiliation by projecting rage onto their victims; and power and control killers, who use killing as a form of domination.(*The Oxford Handbook of Criminology, p. 864)*

In an oversimplified classification, Jack Torrance would be the visionary delusional killer (who hates his family members and tries to kill them at the order of an imaginary adviser, Mr. Grady); Arnie Cunningham would be the hedonistic killer (who seeks to remove the memory of his humiliation by projecting rage into his victims)

There are certain obvious thematic connections between the two analysed films and other horror movies:

The Shining and *Secret Beyond the Door* directed by Fritz Lang share the theme of the forbidden haunted room. *The Shining* and *The Blair Witch Project* share the theme of the haunted killing wood and house. *The Shining* and *Strangers on the Train* directed by Hitchcock share the theme of the diabolic adviser instigating the hero to murder his wife. *Christine, The Shining* and *Targets* share the theme of a formerly normal person who goes berserk and kills people in a series. In both *Christine* and *Carrie*, an initial introvert and victim becomes a multiple killer.

However, Kendall Phillips acknowledged to the outstanding horror films a value that goes beyond their momentary great financial success: Financial success is not enough to argue that these films are important. The history of film is replete with financially successful but instantly forgettable films. Still, these horror films have achieved a level of cultural immortality far beyond their momentary profit. They have become part of our culture.(Phillips 4)

Is horror a postmodernist genre? Critics, for various reasons, have described horror films as a postmodernist genre. I have listed several critics' arguments in this issue. Among them are: violent disruption; unremitting threat of violence; transgression and violation of all boundaries between good and evil, between normal and abnormal, with an ambiguous outcome; an endemic danger to the social order; questioning of the validity of rationality; a nihilistic universe with collapsing causal logic; repudiation of narrative closure in favour of apocalyptic endings, protagonists' defeat or endings with incipient signs of a new unleashing; recreational terror; an exercise in terror and a simultaneous exercise in mastery of terror; and especially somatic aspects of terror, alongside with horror as nauseating scare; the proliferation of apocalyptic, graphically violent films which attest to the need to express rage and terror in the midst of postmodern social upheaval; a challenge of the distinction between high and low cultural genres.

Film directors use a wide variety of means to create horror. Among others, the present paper has identified in the films mentioned above several categories into which these similar means may fall: colour and light contrast; music; agency; beginnings and endings; settings; buildings and entrances; vehicles; physiognomy; metamorphosis; ritualistic killing; monsters, ghosts and corpses; abnormal speech or writing; claustrophobia; dreams, hallucinations, premonitions and telepathy.

Certain academic critics still regard horror disdainfully as a low genre. In K. Phillips's opinion, "While it is certainly true that the study of popular culture has gained great ground in academic circles over the last few decades, there is still a strong strain of contempt for those cultural artifacts and icons that attain wide levels of popularity." (Phillips 1)

The weirdness of the murder stories in the last decades is motivated by the pre-requisite that inventiveness seems to be the keyword for the film script writers. Horror movie originality does not always mean subtlety, refinement, or psychological complexity in crime stories, it can sometimes be the very opposite, gruesome dread at any price. Originality means novelty, even if the story or the characters are not always plausible. Being scared is a masochistic pastime that the average viewer enjoys. Anything and anybody can be made scary by a good script writer and a good director, be it a dummy, a butterfly, a door or a car, the challenge being all the more special if verisimilitude has to be attained in a movie based on a non-plausible scenario. Parodies such as *Scary Movie* have successfully decomposed and mocked the mechanisms of creating horror in many famous Hollywood movies. "What makes these anxiety-inducing elements of fictional not only tolerable but pleasurable is the genre's construction of recreational terror, a simulation of danger that produces a bounded experience of fear not unlike a roller-coaster ride." (Pinedo 5)

Suspense and adrenalin added to horror and pity seem to be the current means of providing a would-be catharsis to the present day audience, and the respective directors and actors sometimes attain genuine artistic performances in the horror movies, whose atmosphere and criminal characters the modern spectators seem to be addicted to, as proved by the box office.

However, the everlasting interest of audiences in tragedies involving criminal characters and later in horror films is not as simple as the taste for gladiators' watching (that "panem et circenses" call ingrained in our cultural tradition). The explanation is a deeper one. As it has been pointed out, many people see these plays time and time again because they raised questions about human nature that were new and even revolutionary in their own times and, today, in the words of Soren Kierkegaard, offer entrance to that 'midnight hour when all men must unmask' (Koenigsberg,1)

A similar explanation is the one formulated by Frederic and Mary Ann Brussat for the interest in horror movies nowadays: "*The Shining* goes half way forward bringing back Franz Kafka's understanding of real horror as the evil that lies within" (Brussat 1).

Interest in crime and criminals thus appears to be a perennial psychological feature of spectators throughout the history of theatre and cinema. However, there is a difference in ethical values and psychological approach between the Shakespearean tragedies and the horror movies of today. Today's audiences seem to be attracted to stories centred on criminal types in the same way in which Victorians enjoyed seeing the deformed John Merrick, only the monstrosity lies within, in the psychology of the character."Everything seems to be coming from *out there:* the horror. But we are the source. What we see is who we are: the world as a projection of our desires and fantasies." (Brussat 1).

Whereas in the case of great tragedies critics can speak of the Aristotelian catharsis generated by horror and pity, with the horror movies it is doubtable that they find such catharsis. Thus, instead of the former tragic heroes raising moral, political and psychological questions, the criminal characters of the horror movies would nurture the audience's sadomasochistic pleasure to be shocked by the evil and abhorrent, to enjoy suspense and high adrenalin, to share the quiz and the chase, to be witness to some psychopathology cases rather than to some psychological-ethical cases as those discussed in the great tragedies. Psychopathology is not able to create empathy or transfer in the viewer, but only shock, suspense, curiosity, intense dread and a non-catharsis sort of horror and pity.

In her book *Film, Horror, and the Body Fantastic* (1995), Linda Badley found that the specificity of horror within the contemporary patriarchal society is its status of a discourse of the body on a downright modified image of the self:

> In the ongoing crisis of identity in which the gendered, binary subject of Eurocentric bourgeois patriarchy (in particular, the Freudian model of the self) is undergoing deconstruction, horror joined with other discourses of the body to provide a language for imagining the self in transformation, re-gendered, un-gendered and regenerated, or even as an absence or a lack.(Badley 4)

There are, however, on the one hand, critics who applaud horror precisely because it proudly exists as a 'body genre'. Linda Williams (apud Steffen Hantke) has coined the term *body genres* for horror, as well as for melodrama and pornography:

> They all aim at the bodily response of their audience. But horror carries the response it tries to evoke proudly in its name, suggesting that this response is the single, direct, and perhaps even exclusive characteristic by which it wishes to define itself. Remarkably enough, there has never been a genre of the Gothic film. (Hantke 8)

On the other hand, there are critics who are defenders of the psychological and fantastic horror as a ghettoized genre encoding spiritual issues. Richard Stanley stated:

> Apparently the idea of a mystical tradition of dealing with spiritual issues, surviving encoded in a debased ghettoized genre, survives in something that public at large would regard as one step above porno, roughly the same level as comic books. Something which is looked down upon from a dizzy height as compared to the perceived serious movies, the *Ghandies* and the *English Patients* of the world.(Stanley 1)

The Shining, based on the homonymous novel by Stephen King (1978), with a script by Diana Johnson and directed by Stanley Kubrick, the film (1980), starring Jack Nicholson, Shelley Duvall and Danny Lloyd, was unanimously acclaimed by the critics.

Linda Badley has saluted King's contribution to creating a cinematic perspective to the naturalistic novel re-infusing the fantastic film with inspiration from the underground and adult comics: "King brought a cinematic perspective to the naturalistic novel. As he became an institution and his success was imitated, the images that inspired him gave life to the underground and adult comics, which re-infused fantastic film."(Badley 8)

Critics like Robert Ebert consider the theme of the film to be madness set loose, as a result of isolation: "The movie is not about ghosts but about madness and the energies it sets loose in an isolated situation primed to magnify them." (Ebert 1)

Others, like Ian Nathan, have seen it as the powerful ambiguous combination of seeming haunting and a madness case: "Ostensibly a haunted house story, it manages to traverse a complex world of incipient madness, spectral murder and supernatural vision…and also make you jump".(Nathan 1)

Jeffrey Anderson has assessed the visual effects and camera work as exceptionally original and efficient, especially the eerie use of the steadicam. Actually, Kubrick's *The Shining* marked the breakthrough of the steadicam in movie making (1980):"Kubrick's sense of use of space and the eerie steadicam have never been put to a better use." (Anderson 2)

Christine, directed by John Carpenter (1983), is based on the homonymous horror novel by Stephen King. The oddity of the film is that the main criminal in the film does not appear to be Arnie Cunningham (who is actually the instrument of the murders) but Christine, the killing car. The movie was favourably received by critics.

Critics like M. OKeefe have greeted the surrealistic idyll between a man and a car:"John Carpenter adapts Stephen King's novel with skillful precision. Which other movie has shown a true love between a human and a machine ever since? I mean, a film with no ridiculous situation and tired old gags. None."(OKeefe 1)

Others, like Jean Grange, have remarked that, in spite of placing the story in the 1980s, it definitely recalls by every element of the production, the 1950s, it is a retro horror story:

> Not much of a horror movie but merely a black comedy and a homage to the typical 50's teenage lifestyle. Carpenter and King seem to share an interest for the dazzling 50's atmosphere and this perfectly translates itself in *Christine*. First there is the beauty of the 1959 Plymouth Fury, a car that represents the decade by itself. But also the music, hair styles and dress codes make you feel you are in the fifties. (Grange 1)

Greg Bach has noticed the familiarity of the addiction of modern drivers to their cars, (especially if they are old retro pieces) and also the performance of rendering the obvious personification of Christine as believable and convincing:

> There are no words that can truly describe the power and passion of *Christine*. Anyone who owns an older car will be able to associate with the obsession that takes over nerdish Arnie's life when he restores Christine, the beautiful Plymouth Fury. John Carpenter's excellent directing brings the car to life to such a point where as you are watching, you become so entranced that you forget she isn't alive. (Bach 1)

BIBLIOGRAPHY

Films

The Shining, 1980, Produced by Stanley Kubrick, Directed by Stanley Kubrick

Christine, 1983, Produced by Richard Kobritz, Larry Franco, Directed by John Carpenter,

Books

Badley, Linda. *Film, Horror, and Body Fantastic*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1995

Hantke, Steffen. *Horror Film: Creating and Marketing Fear*, Jackson: University of Mississippi, 2004

Iaccino, James. *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films*, Connecticut, Westport: Praeger, 1994

Jung, Carl Gustav. *Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton/Bollingen, 2000

King, Stephen, *Christine*, New York: Signet Books, 2004

King, Stephen. *The Shining*, London: Hodder & Stoughton, 2007

Phillips, Kendall R., *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Westport: Praeger, 2005

Pinedo, Isabel *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*, Albany, New York, Albany: State University of New York Press 1997.

Scripcaru, Gh., Astarastoae V., *Psihiatrie medico-legala*, Iasi: Polirom, 2000

Weaver, James *Horror Films*: *Current Research on Audience Preferences and Reactions*, New York, Malwah: Laurence Erlbaum Associates, 1996

Periodicals

Anderson, Jeffrey, *Combustible Celluloid*, Dec. 6 2005

Bach, Greg, *Canadian Cinema Magazine*, Aug. 1, 2004

Brussat, Frederic and Mary Ann, *Spirituality and Practice*, Jan 29 2004

Ebert, Robert, *Chicago Sun Times*, May 8, 2007

Grange, Jean, *Coventry Cinema Magazine*, Aug. 4, 2004

Nathan Ian, *Empire Magazine*, Sept. 19, 2007

OKeefe, Michael, *Chicago Times*, Jan. 4, 2003

Internet Sources

Koenigsberg, Richard A., *A Forbidden Planet-Krells*, 1956, www.youtube.com

Stanley, Richard, *Interview*,
http://www.horschamp.qc.ca/9708/offscreen_essays/Stanley. html

Travers, Peter, *Rolling Stone*, May 12, 2001

HAYDEN WHITE AND THE VALUE OF NARRATIVITY IN THE REPRESENTATION OF REALITY

Camelia Ioana Ienciu (Popa)
PhD

Abstract: This article, based upon a detailed analysis of Hayden White's biography and work, have started from the assumption that White's writing and teaching include an uncommon, but positive energy, which is worthy of consideration, an energy which expostulates the historians' conventional knowledge in terms of archival research and historical analysis, and thus, they are given the opportunity to furnish more useful accounts of the past than movies or even historical novels would provide. The aim of this paper is to illustrate some general information about White's biography and to investigate the first essay collected in The Content of Form, essay which was entitled The Value of Narrativity in the Representation of Reality. It explores the author's focus on Barthes' ideas concerning narrative. According to his theory, narrative is international, trans-historical and transcultural. White draws attention upon the main features of both subjective and objective discourse; he illustrates and explains two distinct types of the discourse: the real and the imaginary one; White expresses his opinion about historians and the historical narrative; the writer presents the three basic kinds of historical representation: the annals, the chronicle and the history proper.

Keywords: narrative, discourse, history, fiction, historiography

"No one writing in this country at the present time has done more to wake historians from their dogmatic slumber than has Hayden White" (**LaCapra, 1983: 72**). The historian's intention is no other than to give Hayden White an account of his particular way of spending a significant part of his highly exceptional career trying to make known in detail the reasons why "historians are unjustified in thinking they have privileged access to the past" (**Herman, 2011: 1**).

The popular word 'history' particularly aroused White's critical attention and curiosity. But, writing history, categorizing an event as historical, or even explaining a phenomenon set in the past are considered some of the most challenging requirements for any writer. Not only White, but also David Hume shows a different perspective on history. They interrupted others' restful sleep of acknowledging that the only existing method of doing history is through notes in an archive.

Similar to George Kelly, there is also little information about White, as until the 1980s, the number of American historians who expressed their intention to read White, was a limited one. Most of the few might have known that he was the director of Wesleyan's Center for the Humanities. Others were familiar with his teaching position at Wayne State, Rochester, and UCLA. However, only few historians managed to get closer to the final page of White's extended and demanding essays. *History and Theory*, as well as *New Literary History* are only two of the journals' titles in which the essays were published. *Metahistory: The Historical Imagination of in the Nineteenth-Century Europe*, a book which was initially published in 1973, and which is regarded as a fundamentally important study for comprehending the nature of historical writing, began to acquire fame only by the 1980s. But, as the years passed, White's reputation enhanced, and, nowadays, he does not need a word of introduction anymore.

Four of the author's essays have a widespread reputation, and they are considered a required reading for graduate students. The essays were written between the 1970s and 2000s, and they are excellently collected in *Tropics of Discourse* (1978), *The Content of the*

Form, which appeared nine years later, in 1987, *Figural Realism* (1999), and the last one entitled *The Fiction of Narrative*, a book that was recently published, in 2010.

White is often considered, by those who were close to him, to be a distinguished spokesperson as regards the postmodernist techniques adopted in the study of history. Over the course of their profession, almost every historian calls attention to White's name when they want to make reference to the so-called 'linguistic turn.' Surprisingly or not, the historian's way of thinking has had an enormous impact on the philosophers' careful study of history ever since the beginning of the 1970s. Therefore, many of the historians who talk about White's ideas, texts or books, end up providing a negative feedback. But there is a discrepancy between the older and younger generations. As regards the latter category, more and more tropes and plots from *Metahistory* marked their complete attention. These younger generations even became acquainted with the way in which they can deal with historical writing as discourse. All the aspects mentioned earlier place Hayden White in the same position as Hans-Georg Gadamer, who is the hermeneutics representative, and Jacques Derrida, who stands for deconstruction. On the other hand, White symbolizes the stenography reference to the analysis of historical texts from a literary point of view. For this reason, he remains the only philosopher of history, who, since Robin C. Collingwood, has had such a powerful effect on historical thinking.

One of the fields that White focused his attention is, undoubtedly, the philosophy of history. Beginning with the eighteenth century, this field "has traditionally been identified with the study of the laws of historical development" (**Herman, 2011: 3**). Then, over time, this type of thinking has radically changed and, by the middle of the twentieth century, it has become unscientific, or, in other terms, theoretical, rather than practical. William Walsh and other prominent figures from that time came to the conclusion that analytical philosophy represented the only type of philosophy of history recognized as lawful. This kind of philosophy could be found in the early volumes of the journal entitled *History and Theory*, and it emphasizes the historical scholarship, not the historical process. Nevertheless, from White's perspective, historical scholarship can be hardly studied if substantial suppositions related to history are not taken into account.

Another field worthy of attention is the boundary between history and fiction. White belongs to the distinguished category of narrativists, for the reason that, in his opinion, the way in which historians write stories or even put together narratives is similar to the writing style of fictional novels' authors. The resemblance is not surprising at all, because historians have frequently felt inspired by novelists. Anyway, the more writers, the more theories and ideas appear. Some of them even reflected upon the literary qualities of their writing, and considered them a matter of form, rather than of content.

The content of form, together with the boundaries placed by narratives for the way in which historians interpret the past, are only two of the various topics White was familiar with. He explains that, "as long as historical writing is supposed to display the sort of coherence and plot development typical of the nineteenth-century realistic novel, […] historians will view the past through the prisms of coherence and development" (**Herman, 2011: 4-5**) and thus, "they will interpret the past in such a way that it fits their narrative model" (**5**).

White's main purpose was to make historians aware of the fact that there are several evident rational motifs to prioritise a history book, but it is worthless to compare it with a Sir Walter Scott novel in a more attentive manner than with a modernist work written by Virginia Woolf. For historians, the genre is less important, but what they never omit is to embrace a mode of representation. In their case, the assembly of a version of the past, as well as the introduction of their own theories upon the reality of the past, are two of the features that represent them.

But who was Hayden White in its fullest sense of the word?

He was born in a city called Martin, located in Tennessee. He belonged to a working-class background, as the son of a labourer, who eventually lost his job at some time in the Great Depression. As a student at Wayne University in Detroit, White assimilated Jean-Paul Sartre and Albert Camus, he discovered Marxism, and became acquainted with several European existentialists, including Karl Jaspers and Gabriel Marcel.

A long time ago, he was a historian. When he turned twenty-five years old, White was already a graduate student, and decided to take life seriously and to embark on a journey, whose impact would put its stamp on all of his work. He studied medieval history at the University of Michigan, and between 1953 and 1955, he lived for two years in Rome. Throughout the whole experience in the capital city of Italy, White spent most of his time in the Vatican library, which is generally regarded as a goldmine for many historians of medieval Europe. The greatest advantages of studying in the eternal city were not only the discovery of some good literature, impressive museums or useful bookshops, but also the curiosity, ambition and the power to learn the Italian language. At the time, remarkable editions of sixteenth-century Italian books could be found in his collection.

The distinguished professor of English literature, Mario Praz offered White the great privilege to contribute with publications to his journal entitled *English Miscellany*. Mario Praz was not the only person who inspired him. While Rome was considered a cultural eye-opener, other names, such as Carlo Antoni or Ezra Pound helped him understand what doing history really means. White's 1955 Ph.D. dissertation on papal schism of 1130, which was never published, as well as his original contributions to Praz's *English Miscellany,* are absolutely essential for comprehending his later philosophy of history.

Why did White choose history? It all happened shortly after his return from Italy, with two reviews which point our intriguing questions. In the first one, "White argued that history as written by historians is not necessarily the most adequate answer to history as experienced by individuals. What, if anything, White asked, have professional historians to offer to people trying to make sense of their passage through history?" (**Herman, 2011: 36-37**). As a consequence, "a similar attempt to challenge the obvious – what is it that we call history and why do we devote a discipline to it? – appeared, ironically, at the apex of that discipline, in the newsletter of the American Historical Association" (**37**).

White did not stop there and, in a review of John Higham's *History*, he wondered regarding the reason why history had turned into such a culturally insignificant discipline. All the questions related to history and the past, aroused White's interest. His strong arguments have been carefully shaped in the most challenging article ever written, 'The Burden of History' (1966). With the help of the journal *History and Theory*, White expanded four distinct, but relevant points.

Firstly, he emphasized the idea that, the reasons of cultural relevance guided historians to a theory which involved a close attention to the problems of the present. The second idea was subtly made known in the title of his essay. The realisation of the vast amount of freedom human beings enjoy could be possible simply by learning to view them as being disconnected from the past. If they "become aware of the uniqueness of their situation and their liberty to follow their own ideas, they might rise up and gather the courage to become architects of their own lives, rather than products of traditions and conventions" (**39**).

White's desire was to save the human self from its imprisonment, by history. Choosing such a title for an essay, sounded in a way, doubtful, and open to more than one interpretation. It suggests a substantial burden established as compulsory upon the present by the past, and a way of looking at the world. The title also depicts the historians' huge responsibility to make it easier for their group of listeners to prevail over the rule of a historical worldview. The third aspect refers to the historian's moral obligation to take part in

liberating activities of the present from the burden of history. White wanted to point out that historians present history as a product of human decisions, and that their intention is primarily to leave out the historicist theory, according to which historians do not have any permission to express their thought about the present or the future.

White's last idea draws attention to the examination of the past in detail. In the middle of the twentieth century, he stated that the constructivist nature of representation was widely recognized by the philosophy of science and by that of art. Therefore, in both fields, the following idea can be found: the scientist's representations are uninterruptedly given a particular form by their questions, language and imagination. As a result, it is out of the question to support the idea that there is only an individual realistic way of representation.

Presenting all the statements related to *The Burden of History*, the article proved to be "White's 1960s ideal of a historiography that makes the past available to present-day individuals as a source of inspiration, a place of imagination, and a constant reminder that it is human choices that ultimately determine the course of history" (**Herman, 2011: 41**). Additionally, it is important to mention that "the essay illustrated how important is to see White not as a philosopher of professional historiography, but as a politically engaged thinker concerned about the relations that people develop with their pasts" (**Herman, 2011: 41**).

While *"The Burden of History"* is considered White's most illuminating article, *Metahistory* (1973) is the book that presents a history of historiography and that brought him a widespread reputation. It identifies and explains the meaning of the predominant forms of historical consciousness in the nineteenth-century Europe. The author's purpose was also to introduce those remarkable poetic elements that could be found in both historiography and philosophy of history, regardless the period in which they were experienced. In no fewer than 448 pages, White's work brought together all his studies, theories and thoughts. He has even made an attempt to explain that the studies of the dominant philosophers of history belonging to the nineteenth century, cannot be compared at all with those of their counterparts, in terms of proper history. Published almost fifty years ago, the book has been easily perceived as the subject of plentiful reviews and discussions. But, despite its negative aspects, *Metahistory* has probably done more than any other work, in order to make historians aware of the rhetoric of historical writing.

Another book in which White detailed several aspects concerning his tropological theory is *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (1978). Then, shortly after that, he decided to leave the tropes behind, and to focus on the idea of narrative 'emplotment,' a notion previously debated in *Metahistory*. Therefore, the questions related to historical representation and narrative are clearly discussed in *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (1987), and in another book entitled *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* (1999).

The Content of the Form puts together eight of White's richest and most profound essays, essays which were published between 1979 and 1985. Each one of them, in a way or another, is closely connected with the theory of narrative, and, furthermore, with the issue of representation encountered in the human sciences. As may be readily observed, the essays are, in some way, sorted. Four of them have to do with the main questions raised by the nature of narrative. This topic involves the epistemic authority, the cultural function of the narrative, as well as its general social meaning.

The first four essays approach the problems, without any deviation, while the other four formulate them indirectly. The writer resorts to the works of a few widely known philosophers and historians such as Ricoeur, Droysen or Foucault. The prestigious collection of essays offers scarcely any useful pieces of information to the readers who are familiar with White's earlier work. There are, however, several noticeable dissimilarities between *The Content of the Form* and White's previous studies. The book furnishes a small number of

changes in terms of emphasis and it also presents a detailed explanation on various controversial aspects. As the reader turns page after page, he discovers White as being a highly syncretic and original thinker, who adopts a peaceful tone. The essays were written at different times and for distinct goals. For the reasons mentioned, the reader shall notice some overlaps in content or even a lack of congruence concerning the style.

Narrative is a word frequently used without paying too much attention, and it can be defined as "a prodigious variety of genres, themselves distributed amongst different substances – as though any material were fit to receive man's stories" (**Barthes, 1977: 79**). It also holds the ability "to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures and the ordered mixture of all these substances" (**79**). It can be found "in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting […], stained glass windows, cinema, comics, news item, conversation" (**79**).

According to White's theory, "to raise the question of the nature or narrative is to invite reflection on the very nature of culture, and, possibly, even on the nature of human itself" (**White, 1987: 1**). Narrativity could only raise problems and uncertainties in a culture in which it did not exist before. Otherwise, the impulse to narrate develops naturally. The narratives of the world are too many to be counted. The narrative comprises a boundless diversity of forms, and it makes its presence felt "in every age, in every place, in every society; it begins with the very history of mankind and there nowhere is nor has been a people without narrative" (**Barthes, 1977: 79**).

On the first page of the essay, White mentions some of Barthes' ideas three times. The idea that draws particular attention sounds like this: "narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself" (**79**). In other words, narrative cannot be seen as a problem, but instead, it can be perceived as an answer to an issue of general human interest. Through narrative, people understand how to change knowing into telling. The reason is quite simple. Differently from a lyric poem of a philosophical discourse, the narrative was, is and it will always be translatable. Narrative is not considered a code, but it can be defined as "a meta-code, a human universal on the basis of which transcultural messages about the nature of a shared reality can be transmitted" (**White, 1987: 1**).

Modern historiography recognizes Braudel, Tocqueville and Huizinga as prominent masters, whose historiographical works refused somehow the narrative. They belong to the category of atypical writers, because of their denial to relate a story about the past. The masters decided to adopt a different pattern, as their stories do not have clearly signposted beginning, middle and end stages. Instead, their narration is mainly based on explaining the reality seen through their eyes, a reality which is no narrativized. This example allows the reader "to distinguish between a historical discourse that narrates and a discourse that narrativizes, between a discourse that openly adopts a perspective that look out on the world and reports it and a discourse that feigns to make the world speak itself and speak itself as a story" (**2**).

Discourse and narrative are two distinct notions, and their dissimilarity is developed exclusively on the analysis of the grammatical characteristics of two ways of discourse. A subjective discourse involves the explicit or implicit existence of an ego, whose duty is to maintain the discourse. An objective discourse has as main feature the absence of any comments on behalf of the narrator.

The earliest tradition of historiography begins in the 6th century B.C., and it belongs to the Greeks. Over the centuries, it has proven to be a strikingly proper field which takes into account the true nature of narration and narrativity. Modern historiography accepts three basic types of historical representation, and in White's opinion, these forms are known as the annals, the chronicle, and the history proper. However, only the last one can be considered a narrative proper.

Therefore, on the one hand, the annals is formed only from a number of events arranged in chronological sequence, and does not involve any narrative elements. The chronicle, on the other hand, does not have a plot, which in White's view, represents a compulsory feature for each historical narrative. Another idea related to annals and chronicle is that they "differ from narratives also by the fact that they alone bear a cognitive relation to reality. All that which the historian adds to the chronicle in his narrative is a product of his creative imagination" (**Topolski, 1994: 26-27**). Real and imaginary events should stay far away from each other. When this task is not accomplished, and when the narrator's intention is to permit the real events to get the form of a story, then narrative turns out to become problematic. However, every narrative, imaginary or realistic, consists of a set of events that are omitted, instead of being included.

Apart from Barthes, Hegel is another valuable name mentioned in the book. White makes reference to Hegel's *Lectures on the Philosophy of History*, in which he claims that a reality which possesses the proper characteristics for a narrative representation generates a conflict between desire, an irrational feeling, and the law, which is rational. This idea suggests that, without the existence of law, there is no subject suitable for narrative representation. Moreover, Hegel steps on a path where the hypothesis according to which some sort of relationship between 'historicity' and 'narrativity' proves to be possible.

Further on, in this chapter, White focuses his entire attention on the chronicle. He explains that this form has a higher rank than the annals form. This mode of historical representation possesses a central subject, and although it assures closure, it does not provide it. For the purpose of exemplifying the chronicle as a type of historical representation, the writer chose a narrative written many centuries ago by Richerus of Rheims. The work is entitled *History of France*, and it is famous for having the following characteristics: a central subject, represented by the disagreements of the French; a real geographical center, represented by Gaul; and a real social center, as well as a real beginning in time.

In spite of all the features mentioned, the text failed to satisfy the expectation of several writers, and it failed in its attempt to be recognized as a proper, real history. The first argument has to deal with the sequence of the discourse, which is guided by chronology. Events are described naturally, as they occur, and therefore they lack the required meaning. The second argument is related to the narrative description of past events, which "does not so much conclude as simply terminate" (**White, 1987: 17**).

As a narrator, Richerus appears to be self-conscious, and he turns out to be superior to others, mainly for the reason that his French events are written and described in a more advanced manner. He even acknowledges, without modesty, that he was highly influenced by Flodoard of Rheims, but he made a real effort to modify some of his words and change from beginning to end, the style of presentation. Quoting other classical writers such as Caesar, Jerome and Orosius, Richerus comes to be known in the tradition of historical writing. However, the writer adopts a self-conscious fashioned discourse, which offers the study the aspect of a historical account, but, simultaneously, it evidently diminishes its objectivity as a historical narrative.

Beyond what has been stated, White brings into discussion Robert Latouche. The modern editor of the text, "indicts Richerus's pride in the originality of his style as the cause of his failure to write proper history" (**White, 1987: 18**), and the fact that his work turns its back to history because the writer is not curious about the matter or content, but instead, about the form. The text does not include any contest, so, logically, narrating is purposeless. White emphasizes a logical association that exists between historiography and narrative, in order to enable the reader to understand the dissimilarities between the story and plot constituents within a historical discourse. It is generally thought that "the plot of a narrative imposes a meaning on the events that make up its story level by revealing at the end a

structure that was immanent in the events all along" (**20**).

Unlike others, White's intention is to provide a basis for the nature of his current existence in any narrative descriptions of past, real events. These events are considered a proper content, located at the heart of the historical discourse. They took place first, but this aspect does not matter so much. The main idea is that events are remembered and they have the ability of finding a precise place in a sequence marked by an ordered, logical chronology. But chronology is not perceived as the only feature that considers events as part of a historical account. Their authenticity becomes uncertain by the time they are perceived in the order of their authentic occurrence. To assign the adjective 'historical' to the noun 'event,' at least two interpretations of a similar set of events should be taken into consideration, otherwise, the historian does not have a compelling reason to undertake the authority of giving real records of events. The so-called "authority of the historical narrative is the authority of reality itself; the historical account endows this reality with form and thereby makes it desirable by the imposition upon its processes of the formal coherency that only stories possess" (**20**).

There are two distinct types of the discourse: the real and the imaginary. History belongs to the first category. The historical discourse is totally different from the annals or the chronicle. Its request can be understood by accepting its power and authority to make the real valuable, and to turn it into an object of desire. This could be possible if the act of imposing is applied upon events that are represented precisely as being real.

As opposed to the annals, the historical narrative depicts a reality which has the power to address the reader directly; it requests the reader to appear from afar and even unveil him a formal comprehensibility, which is sought ambitiously by every reader. Unlike the chronicle, in the historical narrative, the world is commonly regarded as being finished but, in the meantime, it is not brought to an end, it has not yet fell into decay. In such a world, "reality wears the mask of a meaning, the completeness and fullness of which we can only imagine, never experience" (**21**).

In the historical narrative, the plot is always a self-conscious distress, because historical stories offer to the reality a strong, persuasive quality of the ideal. However, the plot can be used to its greatest advantage if the historian omits the narrative techniques and, instead, he presents a plot found in the events. For instance, White makes an excellent point when he states that Hegel's work emphasized the embarrassment of plot. Alongside the annals, the chronicle and history proper, the philosophy of history is regarded as the fourth form of historical representation. It is somehow useless, due to the fact that the plot is the only existing element. Moreover, this form presents a logical, regular reality, which intimidates imaginative identification.

To conclude his chapter, White points out that "it is the modern historiographical community that has distinguished between the annals, chronicle, and history forms of discourse on the basis of their attainment of narrative fullness or failure to attain it" (**White, 1987: 24**). He also expresses his opinion about historians. This category of writers has changed the idea that historiography is an objective discipline. To them, the fully objective discipline is not historiography, but the narrativity of the historical discourse. They have also "transformed narrativity from a manner of speaking into a paradigm of the form that reality itself displays to a "realistic consciousness." It is they who have turned narrativity into a value" (**24**) and within their presence, within a discourse, "has to do with "real" events signals at once its objectivity, its seriousness, and its realism" (**24**).

White has posed many questions, but the most prominent question, which determines people to reflect on all the characteristics attached to narrativity, is the following one: 'Can anyone ever narrativize without moralizing?'. It is a question that requires special thought and attention, and perhaps this is the main reason why the historian has chosen to finish his

first chapter in this manner.

Considering all of the facts, nowadays, Hayden White remains a powerful source of inspiration among philosophers, historians and literary scholars across the humanities. His exceptional skill of playing with ideas and jumping into undiscovered territories ranks him among one of the most impressive and innovative historians of all times. Therefore, the main idea is the one that "the central aim behind his philosophy of history was to encourage individuals to map out their lives themselves and to choose a past in accordance with the future they desire" (**Herman, 2011: 151-152**).

BIBLIOGRAPHY

Books

Ankersmit, F., Domanska, E., Kellner, H. (Ed.) (2009): *Re-figuring Hayden White*, California, Stanford University Press.

Baldick, C. (2001): *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press.

Barthes, R. (1977): *Image – Music – Text*, Fontana Press.

Barthes, R. (1989): *The Rustle of Language*, University of California Press.

Byford, J, Tileagă, C. (Ed.) (2014): *Psychology and History: Interdisciplinary Explorations*, New York, Cambridge University Press.

Childs, P., Fowler, R. (2006): *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

Droysen, J. G. (trans. E. B. Andrews) (1893): *Outline of the Principles of History*, Boston, Ginn& Company.

Foot, S., Partner, N. (2013): *The SAGE Handbook of Historical Theory*, SAGE.

Gaddis, J. L. (2002): *The Landscape of History: How Historians Map the Past*, New York, Oxford University Press.

Genette, G. (1980): *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, New York, Cornell University Press.

Hegel, G. W. F., (trans. J. Sibree) (1956): *The Philosophy of History*, New York, Dover Publications.

Herman, P. (2011): *Hayden White: The Historical Imagination*, Polity Press.

Jayapalan, N. (2002): *Historiography*, Atlantic Publishers & Distributors.

Kelly, G. A. (2003): *The Psychology of Personal Constructs. A theory of personality*, Volume one, Routledge;

Korhonen, K. (2006): *Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate*, Rodopi.

LaCapra, D. (1983): *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Cornell University Press.

Topolski, J. (Ed.) (1994): *Historiography between Modernism and Postmodernism: Contributions to the Methodology of the Historical Research*, Rodopi.

White, H. (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press.

White, H. (1987): *The content of form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Online Sources

Articles

Chillon, Albert (prof.) (2015): *How Narrative in Contemporary Discussions Construct Historical Meaning? A short dialogue with Paul Ricoeur, Arthur C. Danto and*

Hayden White, https://www.academia.edu/43949645/How_Narrative_in_Contemporary_Discussions_Constructs_Historical_Meaning (accessed on April 5th 2022).

Burke, Peter (2013): *Metahistory: before and after*, Rethinking History, https://www.researchgate.net/publication/262821883_Metahistory_Before_and_after*(accessed on March 22nd, 2022).*

Dray, William (1988): Reviewed Work: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation, Wiley,* https://onlinelibrary.wiley.com/pb-assets/assets/14682303/02DrayOnThe%20Content%20of%20the%20Form1988-1526393824283.pdf*(accessed on March 24th, 2022).*

THE INFLUENCE OF THE NEW NOVEL IN SORIN TITEL'S PROSE

Amalia-Maria Roșioru
PhD, „Ovidius" University of Constanța

Abstract: Sorin Titel was in a long search for modern narrative strategies and the meeting with the formula of the French New Novel, its prolific and non-referential style influencing his literary destiny. We have started in our intercession with theorizing the New Novel which is understood as an experiment that takes paradoxical forms, because it tends to completely disperse to the person of the author, and the reader is given the status of investigator who may find a meaning in the evidence that is the novel itself. The original narrative structure of the New Novel assumes the cinematographic procedures: the editing, the cutting or the representation of an entire series of snapshots for which the reader may find the meaning.

Keywords: reform, model, new novel, chronotope, symbol, authenticity.

Noul Roman a fost numit *roman experimental, roman alb* sau *roman al obiectelor* pentru că dimensiunea romanescă denunță eșafodajul epic. *Noul Roman* a fost primit cu reticență de presa literară românească din primele decenii postbelice. Cu toate acestea, nu sunt ocolite numele lui Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute sau Michel Butor care expun noua teorie și de care lumea presei este interesată. *Noul Roman* instaurează o *realitate haotică* sau o *realitate fără cheie.* Această categorie de roman apare în Franța în anul 1950, iar numele de *Noul Roman* și-l revendică de la un articol publicat de Émile Henriot în *Le Monde* în data de 22 mai 1957. Henriot folosește acest nume pentru a defini prozatorii care experimentează cu fiecare text; urmare a acestei maniere de scriere: fiecare text publicat promovează un stil nou, adică un *Nouveau Roman*. Majoritatea fondatorilor acestui curent au fost publicați de *Le Edition de Minuit*. Scriitorii asociați *Noului Roman* sunt Julio Cortazar, Jean Cayrol, Claude Mauriac, Claude Ollier, Maurice Blanchot, Tony Duvert ș.a. Jean Ricardou (1932 -2016) este un teoretician recunoscut al *Noului Roman* ce s-a făcut remarcat și pentru activitatea sa de jurnalist de avangardă la revista *Tel Quel* (1962-1971). În redacția revistei, Ricardou ocupă funcția de redactor-șef și se ocupă cu acțiuni de coordonare și organizare, devenind un inițiator și chiar *un șef de școală*. Teoreticianul va avea capacitatea să cuprindă într-o paradigmă *Noul Roman* la colocvilul Cerisy-la-Salle. Această formulă estetică va fi transpusă într-o lucrarea colectivă (1972). Mai ales prin lucrările *Problèmes du Nouveau Roman* 1967, *Pour une théorie du Nouveau Roman* 1971, *Le Nouveau Roman* 1973, *Noi probleme ale romanului* 1978, scriitorul cuprinde într-o paradigmă strategiile narative ale unui experiment literar. Jean Ricardou se va dedica promovării *scrierii textice* începând cu anul 1985 și își arată preocuparea pentru *Noul Roman,* pe care o subliniază în mod explicit și în *Noi probleme ale romanului.*

Noul Roman este înțeles de mulți exegeți drept un experiment literar care rămâne captiv unui laborator de creație. Robbe-Grillet[1], cunoscut exeget al acestuia, este de părere că debutul noii formule este reprezentat de Flaubert în 1860 și apoi de Proust în 1910. *Alan Robbe-Grillet* (1922-2008) a fost chiar numit *șef al Noului Roman francez* și *papă al noului roman francez* datorită apropierii sale de noua estetică. Meritele sale îi vor fi recunoscute și în anul 2004 devine membru al *Academiei Franceze*. Allan Robbe-Grillet susține că formula *Noului Roman* se află la răspântia dintre două lumi: „Istoria va arăta peste câteva decenii dacă

[1] ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, L'Èdition de Minuit, 2013 (première publication aux Édition de Minuit en 1963).

diversele zbuciumări (în arta romanului) pe care le înregistrăm sunt semne ale agoniei ori ale reînnoirii.[2]" Este evidentă situarea la o răscruce a formulei romanești și că o reînnoire este obligatorie. Allan Robbe-Grillet diagnostichează *Noul Roman* drept o mișcare de reinventare spre descoperirea unor formule inedite. E un principiu recurent pentru că, spune teoreticianul, e nevoie de eradicarea vechii relații dintre scriitor și lume, până la reinventarea omului: „De a inventa romanul, de a crea noi relații între om și lume, adică de a reinventa omul."[3] Pentru scriitorul timpurilor noi, literatura este o extensie a ființei umane, iar reinventarea discursului literar devine sinonimă cu antropogeneza considerată necesară pentru salvarea artei, dar și a ființei. Allan Robbe-Grillet pune în discuție atât soarta vechiului roman (reprezentată de proza scrisă în stilul lui Balzac) cât și de nașterea unui *Nou Roman*. De altfel, *noul* din scriitură este rezultatul unei voințe de a reinventa arta romanescă. Nicolae Balotă în lucrarea *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre*[4] relevă faptul că starea de criză a formulei romanești a reprezentat premiza pentru experimentul inovator reprezentat de *Noul Roman*. Exegetul propune o comparație între speciile literare și speciilor din lumea vie care s-ar putea afla în pericolul extincției. Care pot fi mecanismele de apărare într-o asemenea situație? Doar adaptarea, acceptând riscul ca noua condiție să transforme probabilitatea extincției în certitudine. În acest sens, Cărțile lui Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget sunt experimente literare care, oricare ar fi durabilitatea *Noului Roman* [...] vor păstra valoarea experimentului, aceea de a încerca și verifica în condiții noi date oferite de experimentele anterioare."[5]

În spațiul românesc, formula *Noului Roman* s-a configurat în jurul condiției ontologice reflectate, într-un mod particular, în proza lui Nicolae Breban prin romanul *Bunavestire* (1977), a lui Alexandru Ivasiuc prin romanul *Păsările* (1973) și mai ales în opera lui Sorin Titel care transcende mai multe domenii tematice prin romanul *Femeie, iată Fiul Tău* (1983). Nouă scriitură pulverizează durata și metamorfozează toposul în funcție de cerințele sufletești ale eroilor.

Sorin Titel (1935-1985) este scriitorul care se remarcă prin dialogul cu tehnicile *Noului Roman,* cele care îi dau vigoare în a rescrie formulele narative de nenumărate ori, fapt evidențiat și de Eugen Simion: "Din contactul cu *Noul Roman*, cel care a tras cel mai mare folos în proza noastră pare a fi Sorin Titel."[6] Opera scriitorului se compune din volumele: *Copacul* (povestiri), 1963, *Reîntoarcerea posibilă* (mic roman), 1966, *Valsuri nobile și sentimentale* (schițe și povestiri), 1967, *Dejun pe iarbă* (roman), 1968, *Noaptea inocenților* (nuvele), 1970, *Lunga călătorie a prizonierului* (roman), 1971, acesta a fost tradus și foarte bine primit în Franța. Urmează patru romane care sunt expresia maturității artistice: *Țara îndepărtată*, 1974, *Pasărea și umbra*, 1977, *Clipa cea repede*, 1979, *Femeie, iată Fiul Tău*, 1983. Eugen Simion analizează substratul antropologic al operei sale și remarcă: "Nimeni […] n-a scris mai bine ca el despre melancolia lucrurilor ce pier.[7]" Tehnicile *Noului Roman* își găsesc reperele în lecturile atât de numeroase ale lui Sorin Titel, transformare ulterior în motive livrești: "Îi plac scriitorii nordici (Knut Hamsun, Sigrid Undset, Karen Blixen, Selma Lagerloff) pentru că nu și-au pierdut încrederea în posibilitățile literaturii și n-au părăsit niciodată omul."[8]

---

[2] ROBBE-GRILLET, Alain, op.cit.
[3] ROBBE-GRILLET, Alain, op.cit.
[4] BALOTĂ, Nicolae, *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre,* București: Editura Ideea Europeană, 2015.
[5] BALOTĂ, Nicolae, op.cit.
[6] SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi* , editura David-Litera, București-Chișinău, 1998, p.47.
[7] SIMION, Eugen, op. cit.
[8] SIMION, Eugen, *Clipa cea repede... prea repede* în *Caiete Critice*, publicație editată de *Viața Românească*, nr. 1-2/1984, București, p.8.

Sorin Titel își arată preferință pentru tehnicile *Noului Roman* odată cu publicarea povestirii *Dejunul pe iarbă* (1968) care este "*un prim ecou al curentului Noului Roman"*, crede Gabriel Dimisianu[9]. Acest ecou se transpune într-o asimilare originală a experienței europene, aplicată unui fond de inspirație specifice autorului român. Sunt evidente pagini cu intenție programatică în *Dejunul în iarbă*. Romanul *Lunga călătorie a prizonierului* (1971) este o alegorie care ia forma unei călătorii labirintice. Prizonierul și gardienii săi sunt la fel de supuși încercării*: și erau zile și nopți de când mergeau fără să se oprească.* Dacă inițial între călători există o diferențiere socială, treptat întunericul și oboseala vor supune oamenii aceleluiași supliciu: "obsedanta trecere și coșmarul drumului, halucinatoriile peisaje străbătute în *Lunga călătorie a prizonierului*, spaima și fluxul uimitor al memoriei, goana continuă și heterogenă, alcătuire de voci, imagini și reprezentări."[10]*Noul Roman* ca experiment de creație își găsește expresia și în cel mai important roman al scriitorului: *Femeie, iată Fiul Tău* (1983) care se deschide cu o proiectare în vis a Sofiei, personaj central și cu rol de pivot în țesătura epică. *Dublul* și *eterna reîntoarcere* sunt laitmotivele romanului. Motivul *dublului*, recurent în toată literatura lumii, se decupează printr-o tehnică a basoreliefului construită cu ajutorul descrierii de tip portret. Geamănul sau dublul este străin de familia lui din Banat, Marcu află că-l cheamă Roger La Fontaine, nume ce i se pare o glumă prin trimiterea la marele fabulist francez. Contrapunctul fixează scena cu multă acuratețe: atenția lui Marcu (devenit reflector) se focalizează pe detaliile fizice: ochii, mâinile muncite, bărbia, fruntea, vârsta - toate îi aminteau ca de un frate geamăn, idee considerată neplauzibilă de către Marcu: „Or, străinul nu avea cum să-i fie frate, își spuse Marcu, o astfel de alternativă era cu totul exclusă."[11]

Este acum limpede că toate evenimentele pe care le trăiește Marcu în Franța converg către un singur scop: întâlnirea cu Roger, cel care îi seamănă nepermis de mult, dublul geamăn pentru care dezvoltă un sentiment straniu de apropiere. Întâlnirea cu Micheline și Vasco, excursia prin orașele Franței, întâlnirea cu simbolurile Fecioarei din Orleans sunt semne în această ficțiune cu un vădit caracter inițiatic. În cultura umanității, dublul este asociat fantasticului sau mitologicului, în prima situație contribuie la crearea stranietății și ambiguității, iar în al doilea caz, redă o situație exemplară, un arhetip pe care este construită lumea. Sorin Titel nu ne permite să rămânem în una din cele două dimensiuni (fantastică sau mitologică) pentru că linia *Noului Roman* aglutinează toate formulele de creație fără a le găsi un echilibru sau a le redefini. Textul poate fi citit fie numai în cheie fantastică, fie în cheie mitică, însă niciuna din cele două lecturi nu acoperă pe deplin semnificațiile textului. În acest labirint de semnificații, se adaugă încă un aspect important: Marcu își amintește de o fotografie a unui unchi de-al său pe care îl chema tot Marcu și cu care semăna, de asemenea, nepermis de mult: „Dar străinul, al cărui chip se potrivea atât de bine cu al său, nu-i semăna numai lui: părea mai curând a fi copia aproape perfectă a unui unchi al său, fratele bunicului dinspre tată, pe care Marcu îl știa dintr-o fotografie îngălbenită de vreme. Îl chema tot Marcu. Întreaga familie fusese odinioară tulburată de asemănarea dintre ei doi."[12] Fotografia, care devine un liant narativ între generații, idee anticipată prin fotografiile din casa în care locuia Marcu acum, este de fapt dovadă a faptului că viața se repetă, că există o spirală, că există o *eternă reîntoarcere* în matca aceluiași destin. Roger nu seamană doar cu Marcu pictorul, ci seamană la fel de mult cu unchiul pictorului pe nume tot Marcu care a trăit cu cel puțin 80 de ani în urmă. Despre acest unchi, Marcu de astăzi nu știe aproape nimic, familia a evitat să dea amănunte, deși el a fost curios. De câte ori întreba, i se răspundea cu o jumătate de gură. Când fotografia a dispărut Marcu a fost sigur că cineva din familie a rupt-o și a aruncat-o ca

[9] DIMISIANU, Gabriel, *Nouă prozatori*, Editura Eminescu, București, 1977, p.136.
[10] DIMISIANU, Gabriel, op.cit.
[11] TITEL, Sorin, *Femeie, iată Fiul Tău*, p. 63.
[12] Ibidem, p. 63.

el să uite și să nu mai pună întrebări. De remarcat că *Noul Roman* care își asumă și lecția intertextualității și inovează permanent, așa cum susține Gabriel Dimisianu: „Printr-o serie de absențe ca reflex al atitudinii negative (de suspiciune) în fața categoriilor pe care și le impune proza tradițională: analiză, acțiune, personaj, analiză psihologică[13]". În romanul *Femeie,iată Fiul Tău*, discursul părăsește registrul real și spune povești stranii încadrate în rame multiple. Ieșirea din timp este un element important în construirea romanului, iar discursul acoperă aproximativ 80 de ani (1880-1970). Titlul *Femeie, iată Fiul Tău* care reia îndemnul Mântuitorul din Sfânta Scriptură, devine cel mai evident exercițiu intertextual și este primul semn de la care începe receptarea textului: umanitatea aflată în plin dezastru găsește prin Iubire puterea de a duce viața mai departe. Evocarea tragicul moment al răstignirii Mântuitorului (Fecioara Maria, transfigurată de durere, plânge la picioarele Fiului ei răstignit) capătă în text valențe simbolice. Mântuitorul cu un ultim efort, i se adresează Mamei cu replica: *Femeie,iată Fiul Tău,* spre a o lăsa în grija Apostolului Ioan. Acest tablou poate fi sursa multor interpretări: pe de o parte, grija divinității pentru umanitate, iar pe de altă parte, grija firească a Fiului pentru mama pe care acum o lasă în grija altui fiu sufletesc. Sorin Titel mărturisea în ultimul său interviu: " *Femeia cu pruncul, așa cum apare în vechea iconografie și în marea pictură a lumii este una din temele fundamentale ale artei. Am avut tot timpul imaginea unei mame cu pruncul și acest lucru apare și explicit în cartea mea: iubirea mamei pentru fiul nefericit, femeia neputincioasă care participă la suferințele fiului fără să-l poată ajuta. Această temă m-a tulburat adânc, o temă literară și nu religioasă, a zbuciumului matern, a suferinței umane este una fundamentală, zic eu, pentru orice scriitor."* Romanul își organizează materialului epic în două planuri care au în centru două cupluri: mamă-fiu (anii 1880, Transilvania, Austo-Ungaria) și mama și Marcu pictorul, cuplu ce este surprins inițial într-un mic oraș undeva în anii 1970, iar apoi pictorul merge cu o bursă la Paris). *Dublul* se regăsește în interiorul fiecărui plan: și Marcu înaintașul și Marcu parizianul trebuie să plece în lume să-l găsească pe *celălalt*. Semnul recunoașterii este neașteptata asemănare dintre ei și dublul lor. Marcu pictorul retrăiește experiența singurătății și a nefericirii înaintașului său (celălalt Marcu) ca *o eternă reîntoarcere* în matca aceluiași destin.

Așadar, *Noul Roman* este un cap de pod ce a făcut posibilă schimbarea paradigmei literare, ajutând-o să depășească un moment de criză. În definitiv, este mai puțin important dacă realizările acestui experiment literar sunt notabile și în planul conținutului, pentru că, mai important decât atât, rămâne rolul de liant pe care l-a jucat în decursul unui fenomen mai larg. Căutarea unor formule de creație cât mai originale pare să fi preocupat scriitori ca Sorin Titel care au experimentat permanent, cu riscul de a nu-și consolida pe deplin opera.

BIBLIOGRAPHY

BALOTĂ, Nicolae, *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre*, București: Editura Ideea Europeană, 2015.

BARTHES, Roland, *Romanul scriiturii (antologie),* București: Editura Univers, 1987.

CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, București: Editura Polirom, 2005.

DIMISIANU, Gabriel, *Nouă prozatori*, București: Editura Eminescu, 1977.

MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești: Editura Paralela 45, 2008.

MINCU, Marin, *Textualism și aurenticitate*, Editura: Pontica, Constanța, 1993.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, L`Édition de Minuit, 2013 (première publication aux Édition de Minuit en 1963).

[13] DIMISIANU, Gabriel, op.cit.

SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, Volumele 1-IV, București-Chișinău: Editura David-Litera, 1998.

SIMUȚ, Ion, *Europenitatea romanului contemporan*, Editura Univesității din Oradea, 2008.

ARTICOLE ÎN REVISTE LITERARE

CIOCÂRLIE, Livius, *Adevărul creatorului*, în *Caiete Critice*, publicație editată de *Viața Românească*, București, nr. 1-2/ 1984.

SIMION, Eugen, *Clipa cea repede... prea repede* în *Caiete Critice*, publicație editată de *Viața Românească*, București, nr. 1-2/ 1984.

THE MYTH OF PERSONALITY AND THE CONSCIOUSNESS OF DEATH

Cosmina Andreea Roșu
PhD, University of Pitești

Abstract: Anton Holban's obsessional literature knows only one character (despite his name) offered by the persistence of the adolescent psyche. The personal myth grows constantly with the character's variation of the introspective perspective. The character tries to defy death, but in the end it seems to be the only true certainty. The writer's experience is essential for the artistic metamorphosis: the bigger the consciousness, the greater the pain.

Keywords: myth, Eros, Thanatos, consciousness.

Proza lui Anton Holban, în mod special *Romanul lui Mirel, O moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana* şi *Jocurile Daniei*, este formată dintr-un colaj de ipoteze asupra unor teorii psihologice care emană din voinţa de a experimenta în jurul unui mit personal. În analiza operei holbaniene va fi folosită această noţiune nu în sensul subcurent al conştiinţei, ci în sensul de totalitate a reprezentărilor conştiente pe care le are despre sine personajul lui Holban, şi care-l conduc spre ideea superiorităţii sale asupra mediului.

Mitul personal se constituie treptat, pe măsura acumulării autoobservaţiilor, din multipla variere a perspectivei introspective. Substratul mitologic al mitului personalităţii din proza holbaniană este oferit de prelungirea şi persistenţa psihismului adolescentin.

Literatura obsesională la Anton Holban afirmă un singur personaj, indiferent de numele atribuit, personaj care nu-şi modifică decât sensibil, de la un roman la altul, configuraţia psiho-spirituală, ceea ce se schimbă date fiind circumstanţele creionate pentru experimentarea eu-lui. Personajul care îşi construieşte şi îşi alimentează un mit al personalităţii este întotdeauna personajul masculin. Indiferent de ipostaza în care este surprins – adolescent, student, tânăr bărbat – acesta îşi hrăneşte mereu existenţa interioară sau exterioară din impunerea personalităţii sale asupra celor din jur, în special prin minimalizarea sau suprimarea personalităţii feminine. În romanele holbaniene, majoritatea trăirilor personajului masculin – trebuie menţionat că la Holban eroul masculin este unul şi acelaşi în toate scrierile sale, surprins în diferite ipostaze ale vieţii, fiind o reflectare a eu-lui creatorului însuşi – sunt mediate de strategia desfăşurată pentru a impune mitul artistului.

Personajul masculin creat de Holban este preocupat să-şi pregătească efectele pe-ndelete. El îşi savurează cu cruzime rezultatele, ca un adevărat tehnician al dominaţiei. În privinţa instinctului dominator pe care Lovinescu îl numise *nevoia de tiranie* a personajului holbanian, Liviu Petrescu arată că nu obiectele sau fiinţele însele sunt preţuite de eroii lui Holban, ci puterea pe care o au asupra lor, capacitatea de a dispune de ele.

Atât la Mirel, cât şi la Sandu (ipostaza autorului ca tânăr bărbat), latura dominatoare include un fel de didacticism care vrea să transforme ambianţa după principiile frumosului. Factorul intelectual de care personajul holbanian face atâta caz mistifică adesea absenţa iubirii sau indecizia erotică. Discuţiile savante la care îşi provoacă partenerele acest caracter au acea semnificaţie a unui cod indirect, menit să ascundă fondul discuţiilor sau al situaţiilor. În acest caz, cultura devine mediatoarea unor sentimente inautentice, un subterfugiu la care Sandu recurge pentru a escamota un conflict latent, cum este cel dintre el şi Irina (*O moarte care nu dovedeşte nimic*). Cultura este şi un argument pentru afirmarea superiorităţii. Această puternică manifestare a superiorităţii masculine se reflectă şi se răsfrânge mai ales asupra imaginii feminine. De fiecare dată când această manifestare a mitului personalităţii se

acutizează, femeia este (nedrept, de cele mai multe ori) minimalizată, ironizată, uneori chiar desfiinţată.

Superioritatea, forţa caracterului masculin înseamnă, implicit, inferioritatea netă şi slăbiciunea personajului feminin. Niciuna din iubirile eroului holbanian nu este scutită de o stare – mai surdă sau mai lămurit cristalizată – de nemulţumire faţă de situaţia prezentă, pe de o parte, şi de mobilizare a tuturor aspiraţiilor spre un viitor nebulos, pe de altă parte, dar încărcat de promisiuni.

În analiza Irinei perspectiva îi aparţine lui Sandu, fiind limitată şi unidirecţională. Pe tot parcursul romanului *O moarte care nu dovedeşte nimic,* personalitatea Irinei apare strivită, întinzându-se copleşitor mitul personal al lui Sandu. Romanul nu reprezintă radiografia nici a geloziei, nici a indeciziei erotice, ci o incapacitate de a iubi.

În toată această afirmare a mitului personalităţii se infiltrează pe nevăzute o slăbiciune, o obsesie care diminuează tăria de caracter a bărbatului: obsesia morţii. În romanul *O moarte care nu dovedeşte nimic***,** aceasta este prezentă încă din titlu şi se strecoară uşor prin paginile romanului, evoluând de la o simplă idee, ca oricare alta, până la acel gând insistent, obsesiv, omniprezent, care macină şi distruge încet un personaj aparent puternic. Sentimentul de dominaţie pe care Sandu îl manifestă, în superioritatea lui, faţă de acea creatură slabă, pe care o ştia şi o modelase chiar el, i se părea teribil. Aceste atitudini probează ideea ascendenţei mitului personal, a amorului propriu asupra erosului în romanul *O moarte care nu dovedeşte nimic*. Acestea se înscriu motivului ochiului, investigaţia care eşuează tocmai din cauza faptului că eroul se străduieşte atât de mult să vadă cât mai mult şi cât mai adânc, încât nu află şi nu înţelege nimic, deşi dispune de toate mijloacele de investigaţie. Astfel, el este adevăratul infirm, condamnat la cecitate.

De altfel, de-a lungul întregului roman, este prezentată dărâmarea acestui mit personal al bărbatului tocmai prin această obsesie a morţii femeii de lângă el. Stocul de sentimente devine principala sursă de analiză a celuilalt: s-a sinucis din prea mult sentiment de iubire sau a fost doar un accident? Astfel, finalul rămâne deschis, ambiguu, lăsându-l pe Sandu să se consume în continuare cu investigaţii inutile asupra a ceea ce pare un afront din partea Irinei care, dispărând, şi-a luat cu ea taina pe care eroul nu a putut-o descifra (şi în aceste condiţii nu va avea nicio şansă de reuşită). Orgolios şi labil, Sandu acceptă în subconştient sacrificiul femeii. Ca şi în mitul meşterului Manole, născut din concepţia superiorităţii bărbatului, sacrificiul femeii se dovedeşte zadarnic în dobândirea fericirii. În sufletul lui orgolios interpretează sacrificiul femeii ca o jertfă logică: *A fost convinsă că-mi este de prisos şi dispăruse*[1].

Chinurilor de conştiinţă li se asociază impresia de artificializare a vieţii şi denaturare a trăirii: *...aveam remuşcări pentru această examinare continuă, care făcea ca emoţiile mele să fie oarecum falsificate*[2]. Când se întâmplă ca emoţia să scape necontrolată, faptul este notat ca un eveniment. Voinţa de cunoaştere este mereu mai puternică, iar clipele de abandonare în voia fluxului trăirii, extrem de rare. Pentru personajul holbanian primează emoţia artistică ce pare să se substituie trăirii autentice.

Adoptând formula jurnalului intim, scriitorul facilitează drumul către autoscopie.

Prozatorul este revoltat de mediocritatea conduitei umane în lupta inegală purtată cu destinul potrivnic. Personajul holbanian este constrâns să admită caracterul relativ al demersurilor sale introspective şi este asuprit de sentimentul amar al înfrângerii în faţa infinitului interior. Dar imensul orgoliu al lui Sandu are totuşi o consolare unică: aceea că supliciul său nu a fost inutil deoarece a cunoscut materializarea într-o operă de artă.

[1] A. Holban, *Jocurile Daniei*, *O moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana*, Ed. Eminescu, 1985, p. 97
[2] Idem, p. 58

Această dublă confruntare a protagonistului cu sine şi cu imaginea lui surprinsă în ipostază feminină oferă o viziune perfect simetrică asupra operei. Această luptă în sine reprezintă permanent, în cazul de faţă, o sfâşiere a eu-lui. Aşadar, Ioana apare ca o proiecţie materială a unei stări interioare şi există doar prin raportare la Sandu. Ea trăieşte numai ca un alter-ego al personajului principal masculin, este proiecţia feminină a psihologiei lui încărcate şi contorsionate. Este imposibil să o închipuim într-un alt context, mişcându-se, respirând, evoluând decât în cel pe care îl conturează Sandu. Vedem o primă imagine a Ioanei care aminteşte de cea a Irinei: are acelaşi aer provincial purtând o rochie destul de pretenţioasă, dar cusută fără gust, este lipsită de graţie şi naturaleţe în mişcări. Ulterior, rememorat, reconstruit din frânturi şi contraste, portretul ei reprezintă ceva nou, este mereu retuşat revelând o femeie extrem de inteligentă care-l poate depăşi foarte uşor pe cel care încearcă să o formeze. Ea evoluează, trece la un statut superior superioară, ceea ce îl face pe Sandu să nu mai deţină controlul absolut asupra iubitei, să se transforme spiritual fiindu-i oferite anumite satisfacţii intelectuale alături de aceasta. Ca şi el, apreciază literatura şi muzica bună, are simţ critic şi-şi susţine cu tărie opiniile, este hotărâtă – nemaifiind simpla oglindă care reiterează părerile eroului – dă dovadă de mult bun gust, rafinament şi intuiţie, dar şi subtilitate în discuţiile pe teme intelectuale; au o structură temperamentală asemănătoare şi îi este cel puţin egală. Eroina devine imprevizibilă pentru Sandu având o sensibilitate *nevrotică* după cum observa G. Călinescu. Femeia depăşeşte statutul de victimă şi aici observăm extraordinara diferenţă dintre Ioana şi Irina – permanenta victimă, receptorul pasiv. Şi totuşi, cu argumente puerile, Sandu susţine superioritatea bărbaţilor; singurul motiv pentru care o mai poate considera inferioară pe Ioana este simplul fapt că aceasta este… femeie – reacţia clasică a misoginului care se simte în inferioritate şi încearcă să riposteze. Existenţa Ioanei şi a lui Sandu se consumă prin permanente răsuciri spre trecut, un trecut analizat cu patimă, cu înverşunare şi a cărui evocare aduce în prim-plan sentimente confuze: umilinţă, remuşcări, gelozie, ură. Numai în momentul în care află de boala lui Viky, cei doi înţeleg că nu pot nega realitatea şi că trebuie să o înfrunte.

Eroul, Sandu, este foarte asemănător, din punct de vedere structural, cu Ioana. El îi recunoaşte femeii inteligenţa virilă, absenţa vicleniei, loialitatea, trăsături foarte puţin specific feminine. Sandu nu o mai poate domina şi este nevoit să o accepte ca parteneră egală. Protagoniştii sunt ca nişte monade între care nu este posibil acordul. Comunicarea se produce numai la nivel intelectual, dar rezolvarea neînţelegerilor nu poate veni de aici. Explicarea stării de suferinţă are, iarăşi, la bază, orgoliul nemăsurat al lui Sandu.

Mecanismul medierii duble iese la iveală în acuzaţiile pe care şi le aduc unul altuia. El, posesorul unui imens orgoliu se teme mereu de spiritul ei dominator şi face, în secret, planuri *de evadare*. În cazul Irinei, negăsind o personalitate puternic structurată, Sandu îşi exercită în voie tirania, iar încetarea jocului produce dezastrul lui sufletesc. Însă Ioana îi este egală în planul spiritualităţii, depăşindu-l în gradul de intensitate a iubirii. Instinctul sigur al femeii descoperă punctul vulnerabil, exprimând o constatare fără replică: *Se poate*, spune Ioana, *să fi fost nedreaptă cu tine, să te fi chinuit, să-ţi fi distrus viaţa, dar un adevăr se desprinde sigur: eu te-am iubit, şi tu nu!*[3]. Acest *tu nu!* trebuie reportat la firea dilematică a lui Sandu pentru care a trăi înseamnă, înainte de toate, a suporta complexul lucidităţii. Ioana îi reproşează, şi nu doar o dată lui Sandu, excesul cazuistic, acuzându-l de lipsa spontaneităţii.

Înspăimântat de efemeritatea emoţiilor şi sentimentelor, eroul ar vrea să prelungească starea psihologică, să o desprindă din complexitatea ei structurală. Dar necesitatea organică a autoscopiei infinitezimalului psihologic dezagregă totul, lăsându-l pe erou dezarmat în faţa vieţii, sub imperiul tutelar al îndoielii.

[3] idem, p. 149

Dacă în *O moarte care nu dovedeşte nimic* obsesia morţii izvorâse din slăbiciunea personajului feminin, în *Ioana*, această obsesie reapare din debilitatea bărbatului.

În personajul holbanian, snobismul coexistă deopotrivă cu agentul destructiv al mitului personal, spiritul critic. Există în *Ioana* un pasaj sugestiv pentru o mai bună înţelegere a ceea ce înseamnă mitul personal: Ioana se confesează lui Sandu, încercând să-i ofere noi dovezi de iubire cu efect paleativ pentru gelozia lui nestăvilită. Imaginii frumoase despre sine i se contrapune în roman cea rezultată din demersurile lucide. Personajului spiritualizat, adolescentului care inspiră gânduri protectorale, i se opune egoistul cu impulsuri clar dominatoare. Pe acelaşi fundal romantic se insinuează ideea obsesivă a morţii spirituale a celor doi tineri.

Legat de mitul personal, există la Anton Holban o mare obsesie: Celălalt. Inconsistenţa Celuilalt îl însingurează pe eroul holbanian. Salvarea ar fi certitudinea pe care ţi-o poate da participarea ta la existenţa Celuilalt. Experienţa este, fără îndoială, relativă. Reuşita ei depinde de dominarea Celuilalt. Dragostea devine dorinţa de posesiune prin transformarea Celuilalt în *eu*. Mai mult decât la alt autor, pentru Holban, Celălalt reprezintă moartea eu-lui. *Prin el, eu nu exist*, iar dragostea devine şi este o experienţă inautentică. Sandu, autorul jurnalului din *Ioana*, are, asemenea lui Proust, conştiinţa discontinuităţii psihice, sentimentul că este în fiecare clipă *altul*, precum căutătorul timpului pierdut. În clipele cele mai apropiate de Ioana, el nu îşi pierde tovarăşul interior (luciditatea), care îi controlează toate gesturile.

O moarte care nu dovedeşte nimic este romanul *detronării stăpânului,* iar *Ioana* îl reprezintă pe acela al *imposibilităţii unei victorii*. Conflictul de bază între pasiune şi dorinţa mediată, împreună cu complexul social, îl menţin pe Sandu într-o stare permanentă de iritare, cu dorinţa de răzbunare. Căci Sandu este prins în menghina complexelor: sociale, religioase şi de vârstă.

Există atât în *O moarte care nu dovedeşte nimic*, cât şi în *Ioana* o dublă luciditate: aceea care îl însoţeşte şi îl inspiră în momentul în care aşterne pe hârtie evenimentele şi aceea care îi domină judecata şi analiza severă a tot ceea ce îşi poate aminti. Sandu este creat de Holban intelectual doar pentru a face posibilă confesiunea la persoana întâi şi pentru a se conforma modalităţii narative: *stilul este personajul*[4]. Eu-l care povesteşte îl dublează pe cel care a trăit şi a gândit şi pe care acum îl analizează şi îl judecă inserând paranteze în care îşi expune actualele comentarii şi corecturi, confirmând sau punând la îndoială cele afirmate sau trăite, propriile experienţe.

O interpretare a romanelor se poate realiza numai prin raportarea unui roman la celălalt.

În *Jocurile Daniei,* romanul *a doi oameni care cred că se iubesc, şi totuşi nu-şi pun nicio întrebare existenţială*[5], eroul nu mai exercită asupra Daniei aceeaşi influenţă pe care o avea Sandu asupra Irinei sau a Ioanei. Ea este cea care face jocul, cea care stabileşte regulile, cea care asigură desfăşurarea şi consemnează rezultatul. El se află în defensivă continuă. Ea rămâne o enigmă, rolurile se schimbându-se radical în această carte. Pentru îndrăgostitul plin de ezitări, apropierea de Dania este comparată cu *truda lui Tantal în infernul care se numeşte* ***viaţa mea***[6]. Cele două personaje întruchipează două lumi incompatibile care se intersectează doar accidental, iar condiţia lor se dovedeşte paradoxală.

Nu la fel de bine conturat, mitul personalităţii pierde teren în romanul în care diferenţele dintre cei doi îl fac pe Sandu să tempereze asaltul erotic în faţa numeroaselor oprelişti impuse de tradiţia celuilalt. S-a modificat optica celui care iubeşte, iar relaţiile insolite dintre personaje produc o mutaţie esenţială a perspectivelor. Drama nu mai este de

[4] idem, p. 145
[5] G. Pruteanu, *Convorbiri literare*, nr. 5, 15 martie 1972, p. 9
[6] A. Holban, *Jocurile Daniei, O moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana*, Ed. Eminescu, 1985, p. 79

natură cognitivă, ci ontică. Amorul se dovedeşte, în ultimă instanţă, mai puternic decât amorul propriu, de unde o înţelegere mai profundă a dialecticii contrariilor. Tragicul în acest roman se naşte la confluenţa dintre firea anxioasă a lui Sandu şi provizoratul absolut în care îl aruncă iubirea lipsită de gravitate a Daniei. Starea de alertă, torturantă, este indispensabilă dramei personajului masculin.

Există un dezechilibru între acumularea tensiunilor psihogene şi descărcarea lor. Dedublarea înseamnă flagelul lucidităţii. Provizoratul iubirii creşte din provizoratul însuşi al vieţii, simţit cu acuitate de Sandu. În iubirea pentru Dania filosofia clipei nu-l ajută să se împace cu situaţia, ci i-o agravează, adâncindu-i sentimentul insecurităţii. Starea de provizorat şi de aruncare în lume care marchează psihologia personajului holbanian îl înrudeşte cu literatura existenţialistă şi cu aceea a absurdului.

Toţi eroii lui Anton Holban au vocaţia suferinţei.

Odată cu eroul, Holban se prezintă ca un temperament frământat, neurastenic, prea avid de certitudini şi absolut într-un spaţiu prin excelenţă al incertului şi relativului care este iubirea, iubirea unui om problematic şi grav pentru o tânără. Maniera labirintică de relatare a avalanşelor sentimentale se explică prin temperamentul chinuit de incertitudini al scriitorului, prin constituţia sa interioară complicată. Romancierul Sandu se gândeşte la felul cum îi va fi receptată cartea mai târziu de către Dania, opera sa devenind *un veritabil testament literar*[7]. Paradoxul acestei cărţi stă în faptul că personajul-narator încearcă tot timpul să se definească, dar această circumscrierea a eu-lui său profund are loc indirect, prin intermediul bucuriilor şi suferinţelor trăite.

Cunoaşterea originară defineşte personajul masculin din opera lui Anton Holban, intelectual însetat de absolut, care, prin însăşi natura lui, refuză să trăiască altfel decât conştient, cu luciditate, asemenea eroilor lui Camil Petrescu – *singura existenţă reală e aceea a conştiinţei*.

În acest context, iubirea este o problemă de cunoaştere şi nu de trăire; eroii săi încercând să descompună mecanismul iubirii se dedublează şi trăiesc prăpastia dintre realitatea nesatisfăcătoare, compromisă, imperfectă, incertă şi lumea lor interioară, intimitatea devoratoare de certitudini, adevăruri imuabile şi, implicit, frumuseţe. Personajul masculin reuşeşte să supravieţuiască doar în ipostaza de creator de certitudini, baza acestei arhitectonici este, însă, mereu în interior, de aici apărând drama.

Eros şi Thanatos în opera holbaniană

Dintotdeauna a existat fascinația morții datorată necunoscutului care învăluie această noțiune. Încă din Antichitate oamenii și-au manifestat obsesia pentru moarte și pentru ceea ce au numit „viața de apoi”. Misterul sub care acestea sunt învăluite a generat, de-a lungul timpului, numeroase culte ale zeilor morții cu diferite concepții asupra încheierii existenței umane. Pornind de la concepția potrivit căreia omul este alcătuit din trup și suflet, din materie și spirit, sau din trup, energie vitală și suflet sau la teorii ale reîncarnării perpetue, moartea a reprezentat, într-o oarecare măsură, o certitudine: o încetare a vieții în planul existenței noastre.

Omul a încercat să sfideze moartea, deoarece este un fenomen care a ridicat multe semne de întrebare tuturor civilizațiilor. Încă din cele mai vechi timpuri au încercat să răspundă la întrebarea cea mai arzătoare: ce se petrece după moarte?

Din descoperirile făcute în urma studierii diferitelor civilizații s-a putut observa o diversitate a percepției morții care se dorea abolită prin diverse tehnici. Egiptenii au dezvoltat tehnica mumificării trupului – pe care, conform legendei, Anubis a folosit-o pentru prima oară pentru Osiris – și depozitarea acestuia în morminte extraordinare precum piramidele. Majoritatea zeităților egiptene au legături cu noțiunea de „moarte”: Ammut este devoratoul

[7] Gh. Glodeanu, *Anton Holban sau **transcrierea** biografiei în operă*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2006, p. 123

sufletelor nedemne, Anubis este străjerul lui Necropolis și deținătorul otrăvurilor, al remediilor și ierburilor medicinale. Mortul se urcă în barca lui Atum (Ra) și este dus la Osiris – regele morților – pentru a fi judecat. Zeița Maat este cea care păzește balanța sufletelor, în care este cântărită inima mortului, iar Zeul Thot notează toate hotărârile acestui zeu pe tăblițele lui, după care mortul poate să trăiască veșnic alături de Osiris.

În Orientul Mijlociu exista credința că morții sunt încă vii, moartea însemnând doar o separare a sufletului de trup considerat după moarte impur, motiv pentru care morții nu se îngropau și nici nu se incinerau, focul și pământul fiind elemente sacre, care nu trebuiau pângărite de trupul defunctului. De aceea, morții erau duși în așa-zisele „turnuri ale tăcerii", iar soarta sufletului uman era hotărâtă de faptele făcute în timpul vieții. Oamenii răi erau sfâșiați în întregime de demoni, conform profețiilor lui Zarathrustra; sufletele celor drepți erau duse de Vohu Manah într-o lume lipsită de pericole, în Paradis.

Pe de altă parte, în Grecia antică ce dispune de o cultură impresionantă, exista lumea subterană a zeităților, Hades (care avea cinci râuri care curgeau prin ea, fiecare reprezentând un sentiment uman), guvernată de zeul omonim și păzită de Cerber, câinele cu trei capete. Legătura dintre lumea aceasta și lumea morților se realiza prin râul Styx peste care sufletul era condus de luntrașul Charon pe care îl plătea cu monede din cele lăsate de apropiați la înmormântare. În concepția grecilor nicio faptă rea nu rămânea nepedepsită încă din timpul vieții. Pentru aceasta existau Furiile – spirite feminine care aduceau răzbunarea împotriva celor care au comis anumite crime, Kerele – entități ale morții și distrugerii, Persephona – zeița lumii subterane, soția lui Hades. Zeul morții era însă Thanatos (la romani fiind reprezentat de o divinitate feminină, Mors), fiul zeiței primordiale Nyx (Noaptea) și fratele zeului somnului, Hypnos. Despre Thanatos se spunea că poartă veșminte negre și apărea deseori înaripat. El aparținea generației preolimpiene și nu ținea seama de puterile celorlalți zei, ci îndeplinea totul după bunul său plac. Mitologia greacă evita de obicei detaliile sumbre, iar acesta, deși zeu important, era pomenit în cazuri extreme și, din superstiție, foarte rar invocat.

La polul opus, apogeul existenței umane este adesea identificat cu starea euforică pe care individul o înregistrează în urma prinderii în mrejele iubirii. Și de acestă dată, grecii antici considerau că cel care aprindea focul dragostei era tot un zeu, Eros, zeul iubirii (Cupidon sau Amor în mitologia romană), capricios și necruțător, fiul lui Hermes și al Afroditei (Venus), și fratele lui Anteros. Înfățișat ca un copil frumos, uneori înaripat, cu săgețile lui care nu greșeau niciodată ținta, Eros semăna chinurile mistuitoare ale dragostei atât printre zei, cât și în rândul muritorilor. Acesta este o divinitate greacă primordială, personificând dorința, născută din Haos, generalizându-se mai tarziu ca zeu al dragostei carnale. Reminiscențe sau reinterpretări ale acestor credințe întâlnim adesea în operele literare.

Binecunoscutul părinte al psihanalizei, Sigmund Freud considera că oamenii sunt conduși de două dorințe centrale aflate în conflict: impulsul vieții (Eros sau supraviețuirea, propagarea, foamea, setea și nevoia actului sexual) și impulsul morții (Thanatos). Astfel, Eros reprezintă pulsiunea fundamentală a ființei, libidoul care împinge orice făptură să se realizeze în act. Impulsul morții (sau instinctul morții), a cărui energie este cunoscută ca anticathexis, reprezintă un impuls intrinsec prezent în toate ființele, de a reveni la o stare de calm: cu alte cuvinte, o stare anorganică, de moarte. În cosmogonia orfică, la originea lumii stau Bezna și Vidul. Bezna zămislește un ou, din care iese Eros, iar cele două jumătăți ale întregului spart vor alcătui Cerul și Pământul.

După Platon, Eros este un daimon, o ființă intermediară între zeu și om, care oferă nebunia iubirii.

Schopenhauer consideră că lumea reprezentării noastre este simplă aparență, ființa fiind situată dincolo de sfera accesibilă experienței, idee la care au contribuit și concepțiile lui

Platon și Kant. Lumea, așa cum ne-o_reprezentăm spontan este, în realitate, rodul unei activități complexe în care intelectul organizează, prin intermediul cauzalității, datele sensibile, risipite și fugare: „Experiența intimă este cea care, facându-ne să sesizăm, în interiorul ființei noastre, cezura dintre interior și exterior, ne oferă ocazia unei treceri salvatoare de la una la cealaltă. (...) Corpul trăit este interior, iar această interioritate este cea care determină trecerea subiectului de la impersonalitatea ce caracterizează cunoașterea la individualitatea care îi da specificul de ființă vie."[8]. Omul se află în inimă, nu în cap – susține Schopenhauer, iar Anton Holban pare să îl contrazică prin personajul său masculin: „Dând coerență existenței, iubirea se completează la Holban cu obsesia thanatică, inseparabilă"[9] putându-se observa cu ușurință că în întreaga sa operă întâlnim „proiecția unui spațiu interior stăpânit de geniul morții"[10] în care se manifestă un personaj „sadic, masochist sau sado-masochist (...) un suflet bântuit de sentimentul morții"[11]. Acesta este protagonistul unui permanent conflict interior; sufletul său pendulează mereu între Eros și Thanatos, este chinuit de incertitudini care au întotdeauna o cauză cerebrală. Anton Holban este permanent obsedat de suferință pe care o amplifică deoarece din aceasta se nasc marile creații. Singurele sale bucurii par a fi muzica și călătoriile.

În *Ioana* „Eros și Thanatos șoptesc premonitor din valurile mării"[12]. Autorul este convins că fiecare bucată muzicală are decorul ei. Astfel, „simbioza dintre muzică și apă creează un narcotic pentru necazuri"[13].

Anton Holban nu regăsește în viața sa reală materializarea dorințelor sale, ceea ce poate determina semnificația metafizică a dramei lui Sandu care este un model de inconsecvență și dualitate psihică – mai ales prin crearea unui dublu feminin – mărturisit în paginile *Ioanei*: „Am de atâtea ori impresia că nu sunt un singur om, ci sunt în fiecare clipă altul și între ei nu există nicio legătură"[14]. Pare că experiența trăită de scriitor este sursa primordială pentru metamorfozarea artistică. Sentimentul de neîmplinire nu cunoaște nicio remisiune durabilă și, cu cât conștiința este mai înaltă, cu atât este mai vie durerea. Suferința este amplificată prin încercarea de a o ocoli sau de a se sustrage de la ea prin diferite refulări.

În ciuda pesimismului său fatal, personajul masculin holbanian, simțindu-și sfârșitul, „se agață de viață, și în special de manifestarea ei culminantă, dragostea, cu înverșunare paroxistică"[15]. Este singura sa posibilitate de supraviețuire.

BIBLIOGRAPHY

Constantinescu, P., *Romanul românesc interbelic*, Ed. Minerva, București, 1977;

Glodeanu, Gh., *Anton Holban sau **transcrierea** biografiei în operă*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2006;

Holban, A., *O moarte care nu dovedeşte nimic*, Ed. Cugetarea, 1931;

Holban, A., *Ioana*, Ed. Pantheon, București, 1934;

Holban, A., *Jocurile Daniei* (publicat postum la Ed. Cartea Românească, în îngrijirea lui Nicolae Florescu în 1971);

Ichim, O., *Cealaltă față a prozei*, Ed. Eminescu, București, 1988;

[8] A. Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, Ed. Humanitas, 2012, p. 141
[9] M. Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Ed. Eminescu, 1988, p. 151
[10] D. Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 127
[11] ibidem
[12] O. Ichim, *Cealaltă față a prozei*, Ed. Eminescu, București, 1988, p 151
[13] ibidem
[14] A. Holban, *Ioana*, Ed. Pantheon, București, 1934, p. 341
[15] D. Micu, op. cit., ed. cit., p. 127

Lovinescu, Eugen, *Trei măşti funerare* în *Memorii*, vol. III, Ed. Adevărul, Bucureşti, 1937;

Micu, D., *Literatura română în secolul al XX-lea*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000;

Petrescu, Camil, *Doctrina substanţei*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988;

Pruteanu, G., *Convorbiri literare*, nr. 5, 15 martie 1972;

Schopenhauer, A., *Lumea ca voință și reprezentare*, Ed. Humanitas, 2012;

Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. III, *Diarismul românesc*, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005;

Urdea, Silvia, *Anton Holban sau interogaţia ca destin*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983;

Vlad, Ion, *Convergenţe*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972;

Zaciu, Mircea, *Clasici şi contemporani*, E. D. P., Bucureşti, 1994;

Zamfir, Mihai, *Cealaltă faţă a prozei*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1988.

IN MEMORIAM MILAN KÚNDERA - WEIGHT OR „THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING"

Ramona Buruiană
PhD, „Virgil Madgearu" Economic College, Galați

Abstract: The Unbearable Lightness of Being remains a fundamental book about the illusion that we can understand the Other. The metaphor of the title hides, in essence, the exception of the destiny of every man interested in discovering his individuality, but also the meaning of life. Between the "lightness" of freedom and the "heaviness" of assumption, the Kunderian character travels, in a spiral, the road of knowledge, towards the center of being, towards his consciousness. The four poses of the author - Tomas, Tereza, Sabina, Franz - are nothing more than mirrors in which the avatars of existence are reflected, under the sign of wandering, love, freedom or constraint.

Keywords: The Other, lightness, love, freedom, constraint

Scriitor francez de origine cehă, Milan Kúndera s-a impus în literatura secolului al XX-lea prin forța metaforei, un simbol al operei și al destinului său marcat de exil. Născut la 1 aprilie 1929, la Brno, se mută la Praga, unde tatăl său, Ludvik Kundera, era rectorul Academiei de Muzică. După **Monologuri** (1957), primul roman - **Gluma** (1967) - devine cheia de boltă a scrisului kunderian, sub semnul intenționalității. Așa cum aprecia și Ioana Pârvulescu, la apariția romanului **Sărbătoarea neînsemnătății** (2014), opera sa își propune deliberat „să te pună pe gânduri amuzându-te"[1]. Simpatizant al comunismului, Milan Kundera va denunța kitsch-ul acestui sistem, la jumătatea anilor '60, iar congresul Uniunii Scriitorilor din Cehoslovacia (1967) reprezintă, din punct de vedere cultural, premisa fenomenului numit *Primăvara de la Praga*. După invazia trupelor sovietice, autoritățile comuniste îl exclud din partid și de la Catedra de Literatură Universală din cadrul Academiei de Film, iar cărțile îi sunt scoase din biblioteci. În pofida evenimentelor, va continua să scrie în Franța, unde și-a petrecut anii de exil, opere fundamntale împotriva regimului opresiv (**Viața e în altă parte**, 1973;**Valsul de adio**, 1975, **Ignoranța,** 2000 etc.). **Cartea râsului și a uitării** (1978) a însemnat retragerea cetățeniei cehoslovace. În 1981, François Mitterand îi oferă cetățenia franceză și rămâne fidel țării care l-a onorat – nu s-a întors în Cehia nici în 1989, nici după ce ambasadorul Republicii Cehe în Franța i-a înapoiat cetățenia. În privința operei, a cerut să fie studiată drept literatură franceză.

Insuportabila ușurătate a ființei (1984), tradus în 44 de limbi, i-a adus faima internațională, iar filmul realizat după roman, în regia lui Philip Kaufman, a obținut două nominalizări la Oscar. Pornind de la mitul lui Nietzche, „eterna reîntoarcere", Kúndera desfășoară, prin intermediul personajelor sale, ipostaze auctoriale, o analiză a ființei umane, din perspectiva valorilor oglindite în propria conștiință și în societate. Ceea ce rămâne, în urma cercetării ontologice, e doar iluzia că îl putem înțelege pe *Celălalt*. Aflat sub semnul „ușurătății", nefiind condamnat la repetarea experiențelor vieții sale, omul se zbate să-și găsească sensul și, implicit, liniștea, pendulând între „ușurătate" și „greutate": „ Dacă eterna revenire este povara cea mai grea, atunci viețile noastre (...) pot apărea în toată splendoarea ușurătății lor. Dar este, într-adevăr, greutatea cumplită și ușurătatea frumoasă?" Fotografiile cu Hitler, găsite într-o carte, amintesc de război, de oameni morți, dar și de copilărie, iar autorul pune reabilitarea imaginii dezastrelor pe seama nostalgiei izvorâte din imposibilitatea revenirii/retrăirii acelui timp: „Această împăcare cu Hitler trădează profunda perversiune morală, inerentă unei lumi întemeiate esențial pe inexistența întoarcerii, căci în această lume

totul e dinainte iertat, și, în consecință, totul e îngăduit cu cinism." Deci, eliberat de „eterna reîntoarcere" a vieții, omul poate ierta și poate fi iertat, în numele „circumstanței atenuante a efemerității". Revenind la „ușurătate" și „greutate", definirea celor două repere, pe baza contrariilor parmenidiene – pozitiv/negativ -, pare a fi determinată de un paradox. „Ușurătatea", ca existență frivolă, superficială, inconsistentă, iese din sfera pozitivului, în timp ce povara, „greutatea", apropie omul de realitate, de sensul real al trăirii concrete, prin conștientizarea actelor sale întru desăvârșirea eului. Prin alegerea „ușurătății", ca urmare a vieții irepetabile, individul poate fi absolvit de greșeli, dar lipsa „greutății" îl îndepărtează de sens, de esența sa. Tendința spre „ușurătate" vine cu „greutatea" de a defini pozitivul sau negativul, din imposibilitatea raportării la o existență anterioară. Dar „greutatea" nu este decât o „insuportabilă ușurătate a ființei", din momentul în care omul simte..., în acea întâlnire cu celălalt, întâlnirea cu sine....adică iubește.

Intre „ușurătate" și „greutate", autorul explorează felul diferit în care viața este experimentată, raportat la valori individuale, izvorâte din proiecția faptelor, întâmplărilor, acțiunilor celorlalți etc. asupra modului de a înțelege realitatea. Prin digresiuni narative, se urmărește evoluția personajelor – Tomas, Tereza, Sabina, Franz – exponenți ai unor lumi diferite, pretext pentru dezbaterea unor idei fundamentale, în atmosfera socială a *Primăverii de la Praga.*

Tomas, medic chirurg, divorțat, dorește să ducă o viață liberă, de aceea își stabilește un sistem de referință indeniabil în privința relației „cu al doilea sex"[2]. Preferă „ușurătatea" și se apără de atașament, adoptând un comportament bazat pe proverbul german „Einmal ist Keinmal"(o dată înseamnă niciodată). Exclude dragostea, cu tot ce înseamnă ea – întâlniri dese, somnul împreună etc.-, numind acest tip de abordare „prietenie erotică". Atitudinea este alimentată de Sabina, o femeie liberă, pictoriță, marcată în copilărie și în timpul studenției de opresiunile comunismului, experiență determinantă în definirea spiritului ei nonconformist: „Te iubesc pentru că ești opusul Kitsch-ului." Sistemul de valori se răstoarnă din clipa în care o întâlnește pe Tereza, o chelneriță dintr-un orășel aflat la 200 de km de Praga. După ce s-au cunoscut, a venit să-l vadă și, bolnavă de gripă, a rămas o săptămână la el. De atunci Tomas se lupta cu gândurile revederii pe care și le reprima până în ziua când ele, gândurile, au adus-o în viața lui pentru totdeauna. Suferința Terezei, cauzată de infidelitatea lui, revărsată în vise înspăimântătoare, naște în sufletul bărbatului compasiunea, „arta telepatiei emoționale". Se ducea la metresele lui și vedea în fața ochilor chipul Terezei, de aceea fără alcool nu putea să se culce cu ele. Imaginea lui Tomas avea acum altă proiecție în tablorile Sabinei: „În spatele siluetei lui Tomas – libertinul, transpare chipul incredibil al îndragostitului romantic. Sau, poate, contrariul: prin silueta lui Tristan, care nu se gândește decât la Tereza lui, se întrevede frumosul univers, trădat, al libertinului." Tomas se însoară cu Tereza și îi cumpără o cățeluș Îi pun numele Karenin (după romanul pe care-l ținea în mână la ultima lor întâlnire - **Anna Karenina**, de Lev Tolstoi), în speranța că o va prefera pe Tereza. Așa a fost, dar Karenin nu putea să-i umple golul din supflet, bântuit de neliniști. Sabina o ajută să obțină un post în laboratorul fotografic al unei publicații săptămânale. Tomas își continuă viața boemă.

Invazia rușilor din august 1968 îi trimite la Zürich. Tomas se întâlnește cu Sabina. Tereza se întoarce la Praga. Mai întâi, apare senzația de „ușurătate", apoi „greutatea" îl face s-o urmeze: „(...) decizia luată cu greutate e asociată cu vocea Destinului («es muss sein!»); greutatea, necesitatea și valoarea sunt trei noțiuni legate între ele, intrinsec: tot ce-i necesar e greu, iar valoros e tot ce are greutate."

În partea a II-a, „Trupul și sufletul", Kúndera are în vedere legătura dintre mediul de viață și felul în care omul ajunge să se raporteze la lume și la el însuși. Mama Terezei nu cultivase niciodată pudoarea, iar acest obicei, de expunere a nudității, transformase familia într-un „lagăr de concentrare" din care simțeai nevoia să evadezi. Ceea ce era sacru, la nivelul

uniunii trupești, în relația cu Tomas, se referea la acest sigiliu al intimității, numit fidelitate, prin care voia să iasă învingătoare în ochii bărbatului infidel: „Era dorința de a nu fi un trup – precum celelalte trupuri -, ci de a vedea pe suprafața chipului ei echipajul sufletului țâșnind din cala navei." La nivelul sufletului, printre alte „păsări ale întâmplărilor", cartea și Beethoven erau limbile orologiului care anunțau întâlnirea de destin. Cartea însemna pentru Tereza puntea de salvare din lumea sordidă în care trăia, „semnul de recunoaștere al unei confrerii secrete". Citea romane împrumutate de la biblioteca municipală și se plimba pe stradă purtând o carte la subsuară, pentru a se distinge de Ceilalți. De aceea cartea de pe masa lui Tomas i-a suspendat privirea. Nimeni nu deschisese o carte în cârciuma unde lucra. Așa l-a întâmpinat ea pe Tomas ultima oară...cu **Anna Karenina** în mână..

Muzica lu Beethoven era un alt indiciu în recunoașterea modului de viață la care voia să adere. Venise odată un cvartet din Praga în orășelul lor. Deși în sală se aflau doar trei oameni, ea și un cuplu, soț și soție, muzicienii au cântat doar pentru ei ultimele trei cvartete din Beethoven. Cărțile și Beethoven au creat calea de acces spre inima ei, au dat sens întâmplării, prin magia semnelor de recunoaștere a *Celuilalt*: „Ca o dragoste să rămână de neuitat, întâmplările trebuie să se adune în jurul ei din prima clipă, ca păsările, coborând din zbor, pe umerii Sfântului Francisc din Assisi."

Invazia sovietică din Cehoslovacia a schimbat destinele personajelor, prin desprinderea lor de „metafora" din care s-au născut. La câteva luni după întoarcerea din Elveția, Tereza și-a găsit un post de barmaniță într-un cartier de la periferia Pragăi. Nu a mai putut lucra la redacția revistei –„ nu i s-a iertat faptul că fotografiase timp de șapte zile carele blindate rusești". Mulți oameni au pierdut slujba, mulți au fost retrogradați și se fereau unii de ceilalți, în acțiunile lor, să nu se afle în preajma vreunui agent informator al securității rusești. Retrogradarea profesională coincide cu cea personală. Întoarsă în mediul din care odată spera să evadeze, Tereza devine interesată de „ușurătatea și frivolitatea distractivă a dragostei fizice." Experiența îi va răspunde la o întrebare mai veche despre propria identitate, despre legătura dintre nume și trup. Infidelitatea îi produce o decepție profundă, teama de urmări, de reacția lui Tomas și o împinge mai mult spre înstrăinare – „sufletul era tulburat tocmai de faptul că trupul îl trăda, împotriva voinței sale, obligându-l să asiste la această trădare!" Trupul și sufletul Terezei erau eșafodajul dragostei lor. In oglinda râului Vltava vedea acum despărțirea de viață.

Tomas își păstrase postul la același spital din Praga. Revolta nestăpânită împotriva comuniștilor îl determină să scrie un articol modificat la redacție, în defavoarea lui. Îi plăcea mult trimiterea la povestea lui Oedip când vorbea despre adepții unui regim care îi confiscase țara: „Din cauza ignoranței voastre această țară și-a pierdut, poate pentru câteva secole, libertatea, și voi strigați în gura mare că sunteți nevinovați? Cum mai puteți privi în jurul vostru? Cum de nu sunteți înspăimântați de ceea ce vedeți? Ori poate v-ați pierdut vederea? Dacă nu, ar trebui să vă scoateți ochii și să plecați din Theba!" Șeful de secție insistă să retracteze articolul despre Oedip, dar, între onoare și sensul vieții, Tomas alege să-și dea demisia. Fiind intelectual, fapta îl urmărea. La dispensarul dintr-o suburbie a Pragăi, unde lucra acum, se prezintă într-o zi un polițai care, amintindu-i de articol, il face vinovat de incitare publică la violență. I se propune semnarea unei declarații prin care să-și salveze statutul: „Textul conținea fraze privind dragostea față de Uniunea Sovietică și fidelitatea față de partidul comunist, (...) o condamnare la adresa intelectualilor, (...) un denunț împotriva redactorilor revistei săptămânale a Uniunii Scriitorilor (...) care au abuzat de articolul său, deformându-l în mod deliberat spre a-i da o altă semnificație și a-l transforma într-un apel contrarevoluționar.." Refuză compromisul, semnează din nou demisia și acceptă să coboare pe cea mai joasă treaptă a ierarhiei sociale, pentru a scăpa de spionaj și de tortura presiunilor. Renunța la „ușurătate" sau la „greutate"?

Din cel mai bun medic chirurg ajunge spălător de geamuri și vitrine. Periplul prin casele oamenilor îi creează împrejurări optime pentru trăirea obsesiei lui. Coborâse la nivelul infirmității sale. Acum își permitea să exploreze nestingherit misterul corpului feminin, o „ușurătate" percepută drept „greutate", la nivel erotic: „numai în sexualitate milionimea neasemănării apare ca un lucru prețios, căci acolo nu e accesibilă ochiului public, ci trebuie cucerită." Suferința Terezei se adâncea și, îndurerat de visele ei morbide, Tomas acceptă să se mute la țară, unde „surâsul lui Karenin" îi va împreuna pentru totdeauna, într-un dans al tristeții și al fericirii, al regăsirii Celuilat, ca în mitul din **Banchetul** lui Platon -„ Această tristețe însemna: am ajuns la ultima stație. Această fericire însemna: suntem împreună. Tristețea era forma, iar fericirea conținutul. Fericirea umplea spațiul tristeții."

În alt plan narativ, Sabina îl întâlnește pe Franz, profesor la Geneva, însurat cu Marie-Claude, o femeie în care vede și respectă ideea de mamă. Se îndrăgostește de Sabina și construiește un univers autonom al iubirii lor, pe care îl protejează, însă diferențele de percepție a realității, sub diverse aspecte ale vieții de cuplu, îi vor separa definitiv: „Atâta timp cât oamenii sunt, mai mult sau mai puțin, tineri și partitura muzicală a vieții lor se află abia la primele măsuri, aceștia pot s-o scrie împreună și să-i schimbe motivele (...), dar, atunci când se întâlnesc la o vârstă mai coaptă, partitura lor muzicală e, mai mult sau mai puțin, terminată, și fiecare cuvânt, fiecare obiect semnifică altceva în compoziția fiecăruia în parte." În ideea de a încerca să-l înțelegem pe *Celălalt*, autorul pune la dispoziție un glosar al neînțelegerilor dintre cei doi.

Personajul Sabina a luat naștere din metafora pălăriei-melon. Detaliul are o simbolistică aparte și, adaptată la viziunea artistică a femeii, devine un laitmotiv identitar, prin care își manifestă feminitatea, dar și un cod prin care partenerul putea pătrunde în universul ei. Pălăria aparținuse bunicului, fost primar al unui orășel din Cehia și, după moartea tatălui, rămăsese singura ei moștenire. În prezența lui Tomas, pălăria-melon, stimul al jocurilor erotice, avea rolul de a crea un aer intrigant. În altă împrejurare, când s-au întâlnit la Zürich, exprima o energie distinctă – „devenise un vestigiu al timpurilor trecute." Prin acest obiect personal filtra lumea.

Pentru Franz, pălăria-melon nu avea traducere, îl făcea să se simtă stingher –se afla în afara sistemului său de înțelegere a „râurilor semantice" care o treceau prin ea. Întâlnirea dintre ei aducea față în față două viziuni diferite asupra vieții și a lumii, implicit. Adept al ideii de fidelitate, Franz îi povestea despre mama lui pe care o iubise atât de mult. Pentru Sabina, fidelitatea se asocia cu imaginea tatălui care îi limitase acțiunile. Seria de limitări impuse de-a lungul vieții (mai ales în perioada studenției când realismul socialist guverna întregul sistem cultural) o făceau să vadă în trădare o modalitate de cunoaștere, prin explorarea diversității: „Trădarea înseamnă să ieși din rând și să pleci în necunoscut." Ea vedea în „ușurătate" pozitivul.

Nici muzica nu i-a adus împreună. Franz găsea în muzică libertatea, detașarea de semantica restrictivă a cuvântului, în timp ce Sabina percepea muzica drept reverberația regimului comunist. Întunericul are, pentru Franz, rezonanța infinitului. Sabina îl asociază cu „negarea viziunii, refuzul de a vedea". Prin participarea la manifestații, Franz părăsește universul lui și se alătură mulțimii, convoiului, simbol al vieții reale. Sabina nu suportă ideea de „unison", de aliniere, de conformare. Sabina este imaginea New Yorkului, a „frumuseții neintenționate, a „frumuseții din eroare", un principiu estetic al tablorilor ei. Franz se simte înfricoșat de frumusețea New Yorkului, el preferă frumusețea planificată, intenționată a Europei. De ce s-au întâlnit? Pentru ca Franz să-și schimbe orizontul de înțelegere a lumii: „Sabina îi inspira încredere în măreția destinului omenesc."

La vernisajul găzduit de Marie-Claude, în onoarea pictorilor și sculptorilor, s-a prezentat și Sabina. Discuția dintre ele a avut tonalitatea unei sentințe în sufletul lui Franz. Remarca soției referitoare la pandantivul Sabinei i-a luminat ochii larg închiși, poate de

douăzeci de ani: „Dar ce devenise femeia din ea? Cu alte cuvinte, ce devenise imaginea mamei sale pe care o asocia cu soția sa? Mama sa, mama sa tristă și rănită, încălțată cu pantofi desperecheați, plecase din Marie-Claude și ... poate nu plecase, fiindcă nu fusese niciodată în ea." Cuvintele acelea –„ E oribil!"- răsunau în mintea lui cu aceeași forță agresivă cu care va hotărî să trăiască în adevăr. Dar viața în adevăr, pentru Sabina, se manifesta doar în spațiu privat, ferit de ochiul public, în timp ce Franz voia să rupă orice barieră care îi separa viața personală de restul lumii. Era un om bun, dar tocmai această bunătate îl îndepărta de Sabina: „ Franz e puternic, dar puterea lui se îndreaptă doar spre exterior. În fața oamenilor în preajma cărora trăiește, pe care-i iubește, e slab.(...) Sunt lucruri care nu pot fi înfăptuite altfel decât prin violență. Dragostea trupească e de neînchipuit fără violență." Sabina simțea în dezvăluirea dragostei greutatea, prin supunerea ei la supliciul judecății publice. Se mută la Paris – „Peste Sabina nu căzuse povara greutății, ci insuportabila ușurătate a ființei."

Franz rămânea cu schimbarea fundamentală a viziunii sale, prin eliberarea de „greutate": „Prezența fizică a Sabinei conta mai puțin decât își închipuise. Ceea ce conta era firul de aur, firul magic pe care-l imprimase în viața lui și de care nimeni nu va putea să-l păgubească vreodată. Înainte de a fi dispărut din orizontul lui, apucase să-i strecoare în mână măturoiul lui Hercule, cu care el măturase din existența sa tot ce-i displăcea." Devenise un spirit liber și o păstra în inimă și în minte ca pe o icoană. Acum, noua parteneră, mult mai tânără decât Sabina, putea să introducă în „partitura muzicală" e vieții ei elemente insuflate de Franz. Alături de ea, trăia „în adevăr".

La Paris, Sabina află printr-o scrisoare de moartea lui Tomas și a Terezei. Plimbându-se prin cimitirul Montparnasse, o priveliște îngrozitoare îi tulbură sufletul – mormintele, asemenea unor mici palate făceau elogiul demnității defunctului, în timp ce groapa era atât de adâncă... Îi veneau în minte cuvintele lui Franz, pe care abia acum le înțelegea; vedea și ea în cimitir „o groapă de gunoi, plină de oase și pietroaie". Regreta nerăbdarea, adică „ușurătatea", dar nu avea de gând s-o trădeze, fiindcă oprirea din periplu o făcea „insuportabilă". Se mută în America. Înstrăinarea o face să se gândească la sfârșitul ei și intenționează să lase un testament prin care să ceară să-i fie incinerat trupul.

Franz, visătorul, fidel Sabinei, îi va dedica acesteia participarea la un marș în Cambodgia – „Nu era, oare, Cambodgia o variantă a patriei Sabinei?- și, în definitiv, viața sa.

Între „ușurătate" și „greutate", personajele ilustrează harta vieții, în varietatea manifestărilor ei. Ceea ce înseamnă „ușurătate" pentru unii, pentru alții poate fi „greutate". „Ușurătatea" Sabinei era „greutate" pentru Franz; „ușurătatea" lui Tomas era „greutate" pentru Tereza. Oscilând între cele două principii, ființa umană alege să trăiască în funcție de realitatea filtrată prin istoricul propriei vieți. Finalul stă sub însemnătatea acelorași simboluri creatoare de destin: „Tereza și Tomas au murit sub semnul greutății. Sabina vrea să moară sub semnul ușurătății. Va fi, așadar, mai ușoară ca aerul. Potrivit teoriei lui Parmenide, aceasta este transformarea negativului în pozitiv."[3] Romanul, o pledoarie filozofică închinată iubirii, reprezintă și o ripostă la modul în care regimul sovietic și-a pus amprenta asupra societății, impunând la nivel cultural realismul socialist, numit kitsch totalitar, din punct de vedere estetic, un simbol antifrastic, prin care spectacolul, entuziasmul, unanimitatea frizează ridicolul, falsitatea, prostia fulminantă.

Printre nenumărate distincții și premii internaționale, Milan Kundera a acceptat să fie și laureatul Premiului „Ovidius", din cadrul Festivalului „Zile și Nopți de Literatură" , de la Neptun-Mangalia (2011). Scriitorul a donat premiul, în valoare de 10000 de euro, Editurii Humanitas, în scopul sprijinirii literaturii române. Odată cu lansarea ultimului roman, **Sărbătoarea neînsemnătății** (2014), Milan Kundera transmitea un mesaj cordial cititorilor români: „Ce bucurie că ultima mea carte apare acum în țara scriitorilor mei iubiți. A lui

Ionesco, a lui Cioran, în țara în care încă se mai știe ce este umorul. Mă gândesc la voi, dragi prieteni, al vostru, Milan Kundera.”[4]

Note

(1) Interviu acordat de scriitoarea Ioana Pârvulescu, în cadrul Jurnalului Cultural din 14 iulie 2023;

(2) După titlul cărții **Al Doilea Sex**, de Simone de Beauvoir;

(3) Citate extrase din vol. **Insuportabila ușurătate a ființe**i, de Milan Kundera, Editura Humanitas, Buc., 2022;

(4) Fragment citat de scriitoarea Ioana Pârvulescu, în interviul din cadrul Jurnalului Cultural din 14 iulie 2023.

PAUL ZARIFOPOL CASE. THE EUROPEAN MUTILATED BY COMPLACENT LITERARY BALKANISM

Anca Rusu
PhD Student, UMFST ,,G. E. Palade" of Târgu Mureș

Abstract: An accomplished artist of ideas and an intellectual of great refinement, Paul Zarifopol is one of the most radical and iconoclastic spirits in Romanian criticism and essayism. Representing one of the most iconic voices of the era, he embodies a complex, multilateral structure, endowed with inestimable talent, which has left behind hundreds of pages of authentic, vibrant and valuable writing, eloquent to these days. The play of ideas he stages, the contrasts and paradoxes, the unexpected figures, the subtle irony and the slightly sly charm make his writings a true intellectual spectacle and an inexhaustible source of satisfaction. Taking all these aspects into account, the most controversial question remains that of the essayist's notoriety, the one about whom little has been written and who has not found his place in the public consciousness. Despite his contributions, he has never been a popular writer and, moreover, his opinions have often remained unechoed in a literature in which he has been conspicuous. This is, in fact, the 'case' of Paul Zarifopol, the european mutilated by our complex and contagious literary balkanism. Even if attempts are still being made to rediscover his work and its belated consecration, Paul Zarifopol continues to remain one of the most controversial cases in the history of Romanian literature and culture. He needs to be discovered.

Keywords: controversial case, iconic figure, consistent work, poor notoriety, literary criticism

Artist desăvârșit al ideilor și intelectual de mare rafinament, Paul Zarifopol se înscrie în câmpul criticii și al eseisticii românești ca unul dintre spiritele cele mai radicale și iconoclaste. Poziționat împotriva modelelor, clișeelor și a banalității vieții cotidiene, iritat de moșturi, incultură, imprecizie și impostură, sceptic până la exagerare în privința opiniilor general admise care guvernau modul de desfășurare al existenței, Zarifopol a întruchipat raționalismul prin excelență, pledând pentru primatul inteligenței împotriva tuturor filozofiilor de natură intuiționistă și instinctualistă. A apărat cu deosebită vervă crieteriul estetic, valoarea autentică, tehnica artistică, sensibilitatea modernă, mizând pe disciplina culturii și permanenta chemare la ordine. Receptat de critica literară sub pecetea ipostazelor multiple, acesta s-a definit în câmpul istoriei literare ca eseist de vocație, junimist modern, critic și teoretician literar, publicist și epistolar. O structură complexă, multilaterală, înzestrată cu un talent neprețuit, ce a lăsat în urmă sute de pagini de scriitură autentică, vibrantă și valoroasă, grăitoare până în zilele de azi.

Pompiliu Constantinescu afirma faptul că ,,Zarifopol reprezintă pentru noi una din cele mai rare specii de intelectual, aceea a izolatului *homo esteticus*, într-o literatură care abia s-a emancipat de atâtea servituți"[1]. Impresionând prin intelectualitatea sa adâncă, Zarifopol a cucerit nu atât prin cuprinderea sa teoretică amplă, cât prin adevăratele spectacole pe care le punea în scenă în cadrul eseurilor sale. A fost primul eseist care, prin scrierile sale, a reușit să construiască o punte durabilă între literatura română și cea universală, fiind un promotor al fenomenului literar românesc, chiar dacă acesta s-a format în cultura germană. A reprezentat pentru mulți dintre sciitori o gură de aer proaspătă, depărtându-se de concepțiile și ideologiile care caracterizau epoca. Scrierile sale emanau sinceritate pură, Zarifopol fiind un eseist care dădea cărțile pe față. Pornind de la o documentare temeinică, acesta intra în străfundurile

[1] Pompiliu Constantinescu, *Studii și cronici literare*, Prefață și tabel cronologic de Cornel Regman, Ed. Minerva, București, 1981, p.213.

temei și se străduia să livreze cititorului o analiză până la cel mai mic detaliu, oferind un conținut complet și credibil, presărat cu notații personale care întregeau tabloul critic.

Chiar dacă Paul Zarifopol a întruchipat una dintre cele mai autentice voci ale eseisticii românești, acesta continuă să rămână un *caz* în istoria și critica literară, în ciuda recunoașterilor postume de care a avut parte. Sub privirile unei analize atente, *cazul* Paul Zarifopol își are rădăcinile pornind de la mai multe direcții. Direcția fundamentală care se conturează în deslușirea acestui caz o reprezintă contactul târziu pe care eseistul l-a avut cu literatura și cultura românească. Pornind de la acestă perspectivă este necesară realizarea unei comparații între Zarifopol și scriitorii contemporani lui, pentru a înțelege reținerile ce îl împiedicau pe eseist în a trata subiecte în strânsă conexiune cu literatura română. Ajuns spre finalul vieții sale, Zarifopol se putea mândri cu publicarea câtorva volume de eseuri respectiv cu proiectul celor trei ediții critice care au fost coordonate sub atenta-i privire. Însă în ciuda acestor realizări, acesta nu întruchipa o personalitate reprezentativă pentru câmpul literar. Până la edițiile critice, nu a fost remarcat decât de către o paletă restrânsă de scriitori, edițiile fiind cel care l-au propulsat în mijlocul vieții literare. Dar nu pentru mult timp, căci entuziasmul a pierit repede, iar scrierile sale au fost din nou acoperite de un văl de umbră care nu avea să fie ridicat decât după mult timp, prin studiile postume apărute referitoare la biografia și opera sa. Pentru un scriitor care, conform criticii, nu participa în mod activ la dinamica vieții literare, se distingea în mod deosebit față de criticii și scriitorii vremii. Fiind contemporan, spre exemplu, cu Iorga și Ibrăileanu, Zarifopol se distingea de cei doi prin ironia subtilă, prin gustul rafinat, prin nonconformismul scrierilor și înclinația spre paradox, alcătuind profilul unei structuri moderne și complexe.

Pe de altă parte, însă, Zarifopol se distanța de scriitorii vremii. În comparație cu nume precum E. Lovinescu, M. Dragomirescu și chiar cei doi prieteni ai săi, G. Ibrăileanu respectiv N. Iorga, Zarifopol nu s-a impus ca un spirit la fel de activ. Dacă scriitorii din urmă s-au impus prin conducerea diferitelor reviste, prin implicarea în diverse grupări sau cenacle, prin publicarea multiplelor studii ori prin activitatea literară intens desfășurată, Zarifopol comportă un deficit în privința acestor aspecte. Chiar dacă a avut ocazia de păși pe acest teren, eseistul a refuzat în repetate rânduri ofertele care i-au fost făcute[2]. Dorindu-și un continuator al ,,Vieții Românești", G. Ibrăileanu avea intenția de a-i preda ștafeta prietenului său, Zarifopol, dându-i de înțeles gândul care nutrea în mintea sa, însă Zarifopol se retrage în conul de umbră în care a trăit toată viața. Mai apoi, același Ibrăileanu îi propune o catedră universitară la Iași, dar este refuzat și de această dată pe motivul absenței vocației pedagogice. Până și publicarea în paginile revistei ,,Vieții Românești" a dus o muncă de convingere intensă, urmând ca primele volume să apară mult mai târziu. Tocmai de aici reiese temperamental său flegmatic, atitudinea individualistă, spiritul introvertit și greu sociabil, toate acestea fiind accentuate de situația materială precară, dar și de orgoliul de a scrie doar despre temele agreate și de a le publica doar în anumite condiții. Acest orgoliu a fost reprimat, însă, de-a lungul timpului, căci aflându-se în situația de a-și câștiga existența prin intermediul scrisului, a lăsat deoparte capriciile și a început să își trimită textele mai multor reviste și publicații ale vremii.

În ciuda temperamentului său închis, una dintre cauzele care l-au îndepărtat de mulți scriitori, și a capriciilor schimbătoare, Zarifopol a reprezentat una dintre cele mai emblematice voci ale epocii, textele sale definindu-se prin unitate și consecvență. Jocurile de idei pe care le pune în scenă, contrastele și paradoxurile, figurile neprevăzute, ironia subtilă, farmecul ușor strengăresc fac din scrierile sale un adevărat spectacol intelectual și o sursă inepuizabilă de satisfacție. Luând în considerare toate aceste aspecte, cea mai controversată întrebare rămâne aceea a notorietății eseistului, cel despre care nu s-a scris decât puțin și care

[2] Mioara Apolzan, *Aspecte de istorie literară*, Ed. Minerva, București, 1983, p.17.

nu și-a făcut locul în conștiința publică. Se pune, așadar, problema unui intelectual de mare valoare a cărui opinie nu era, totuși, avizată. Una dintre cauzele care joacă un rol decisiv în atribuirea acestei etichete este determinată de contactul târziu pe care Zarifopol l-a avut cu literatura și cultura română: ,,Nu spiritul critic i-a lipsit pentru a deveni unul dintre comentatorii cei mai avizați ai literaturii, ci mai degrabă contactul târziu cu realitățile culturale românești”[3]. Fiind un scriitor care s-a format în cultura germană, acesta se simțea mai apropiat și avea o afinitate mai crescută față de literarura universală, preocupările sale îndreptându-se către marile nume ale canonului literar. Încă din perioada studiilor universitare, acesta și-a început pregătirea temeinică, lecturând texte profunde ale literaturii universale. Studiile doctorale nu au făcut decât să îi consolideze această îndeletnicire, nerenunțând la ea nici în momentul în care era presat de responsabilitățiile familiale. Stabilit în Germania pentru o perioadă de mai bine de 17 ani și fiind înconjurat de marile biblioteci ale lumii, Zarifopol era absorbit de multitudinea de lecturi pe care le avea la dispoziție, concentrându-și nu doar lectura asupra marilor nume, dar și procesul de scriere. Nu întâmplătoare sunt primele sale publicații despre Maupassant și Flaubert, direcția vocației sale literate fiind demult conturată.

Zarifopol nu s-a aplecat asupra scrierilor românești și nici nu a fost interesat de a se menține la curent cu noutățile literare, fapt care a determinat ruptura dintre el și cultura română. Trăind într-un oraș universitar și ducând o viață boemă, eseistul a fost absorbit de tot ceea ce îi putea oferi o asemenea cultură, focusându-se doar pe temele care îi făceau plăcere și care îi aduceau satisfacție intelectuală. Capricios din fire, acesta citea și scria doar despre ceea ce era conform cu dorințele sale, activitatea sa literară fiind limitată la sfera propriilor plăceri, fapt care îi permitea să abordeze numai subiectele față de care empatiza. Odată cu izbucnirea războiului, familia Zarifopol începe să fie din ce în ce mai strâmtorată din punct de vedere financiar, iar micile plăceri ale eseistului încep să se suprime, rând pe rând. Lecturile aprofundate sunt înlocuite cu sursele pentru câștigarea venitului, iar scrisul capricios și din plăcere este înlocuit cu scrisul pentru diferite publicații care îi puteau asigura existența. Treptat, acesta a fost nevoit să renunțe la biblioteca sa din Leipzig și, forțat de împrejurări, s-a reîntors în țară. Întoarcerea în țară nu a fost una benefică, însă, pentru Zarifopol, suferind mult de pe urma acesteia. Trăind într-un mod eminamente diferit față de cel din Germania, eseistul a început să se închidă în sine și să devină din ce în ce mai ursuz. Faptul că și-a pierdut biblioteca mult iubită, faptul că a trebuit să renunțe îndeletnicirile ce îi făceau plăcere, faptul că s-a întors prematur în țară și că a trebuit să își schimbe radical stilul de viață, toate acestea nu au făcut decât să îl îndepărteze și mai mult de cei dragi și să se închidă în conul de umbră în care ar fi vrut să rămână până la finalul vieții. Cel care i-a schimbat destinul a fost tocmai G. Ibrăileanu, prietenul care i-a fost mereu alături, prietenul căruia i s-a confesat și cel căruia îi datorează meritul de a fi început activitatea literară în țară. Nu pe nedrept, însă, căci Zarifopol a stârnit încă de la primul contact entuziasmul lui Ibrăileanu, cel din urmă fiind fascinat de capacitatea sa de analiză, de spiritul iconoclast și de ironia fină, fapt care l-a determinat să devină al doilea mare susținător al lui Zarifopol, după Caragiale, și să îl sprijine pe eseist în vederea publicării operei sale.

Măgulit de entuziasmul pe care i-l arăta Ibrăileanu, Zarifopol manifesta în continuare reticență față de activitatea sa publicistică, considerând că ,,e mult prea în urmă cu literatura română, cu linia modernă”[4]. Acesta era conștient de faptul că traiul în Germania l-a ținut departe de publicistica românească și avea mari rețineri de a comenta scriitorii români, în necunoștință de cauză. Nu era departe de adevăr, căci printre scrierile sale de la început s-au strecurat și unele erori de gust. Printre erorile de gust se poate număra, spre exemplu,

[3] *Ibidem*, p.17.
[4] *Ibidem*, p.17.

aprecierea romanului *Roşu, galben şi albastru* de Ion Minulescu, Zarifopol recunoscându-i meritele scriitorului în timp ce îndrepta critici tăioase la adresa lui Renan ori chiar Maupassant. Aceste aprecieri nu au fost trecute cu vederea de critica literară, eseistul fiind dur criticat pentru afirmațiile emise. Mai mult decât atât, nici vârsta nu îi constituia un avantaj, începându-și activitatea literară la o vârstă la care alți scriitori își consolidau deja cariera. Primele sale publicații au fost traduceri din limba germană ale unor articole reprezentative, după care este invitat de G. Ibrăileanu să colaboreze la revista ,,Viața Românească". Simțindu-se din ce în ce mai strâmtorat din punct de vedere financiar, Zarifopol începe să colaboreze și cu alte reviste precum ,,Cronica", ,,Adevărul", ,,Adevărul literar și artistic", ,,Săptămâna muncii intelectuale și artistice", ,,Cuvântul liber" etc., reviste la care se remarcă prin spiritul său erudit și vasta cuprindere teoretică[5]. Chiar dacă acesta se evidențiază prin calitățile pe care le are, nu se bucură de un număr mare de cititori, căci nefiind un comentator al literaturii actuale, nu suscită un interes atât de crescut din partea publicului. Eseistul este apreciat, mai degrabă, în grupul său de prieteni intelectuali. Ceea ce atrage, însă, atenția la Zarifopol nu este atât construcția sa complexă intelectuală, raționalismul și radicalismul convingerilor, afilierea la scriitorii universali, cât sunt ideile sale neconformiste și paradoxale care au fost apreciate, dar și contestate, deopotrivă.

Întruchipând unul dintre cele mai contestate spirite ale epocii, Zarifopol a fost acuzat în nenumărate rânduri de estetism, snobism, artistocratism etc., numărându-se printre scriitorii care nu se angajau ori nu aderau la formula critică estetică a epocii. Fiind un fervent apărător al esteticului în artă, acesta nu a reușit să ocupe un loc în mod propriu-zis în estetica sau în critica literară. Își susținea concepțiile cu ardoare, însă estetica sa nu a ajuns să se impună tocmai din pricina faptului că eseistul combătea toate celelalte tendințe care interacționau cu arta, pledând în mod exlusiv pe estetic. Este și unul dintre motivele pentru care polemizează cu G. Ibrăileanu și M. Ralea, imprimând în istoria literaturii printre cele mai bune exerciții de polemică din epocă. Analizându-i atent opera, E. Lovinescu nu cochetează cu tendințele eseistului, ezitând să își exprime aprecierile cu privire la estetica pe care acesta o propune: ,,Estetica lui Paul Zarifopol, intelectual de largă cultură, dar de structură paradoxală, s-a dezvoltat în cadrele literaturii, fără a se fixa în estetica sau în critica propriu-zisă. Poziția lui s-a instaurat totuși într-un plan pur estetic, combătând poporanismul și amestecul în artă al oricărei tendințe. Singurul scop al artei este plăcerea estetică: din nefericire, plăcerea eseistului nu e niciodată o <<emoție>> ci o plăcere sensuală, <<un amuzament>>. Din rarele aplicații critice, vedem că ea nu mergea spre viață și creație, ci spre jocul pur și sensual al artei inutile, spre fantezie și pitoresc"[6].

Critica literară l-a așezat sub semnul unei triple perspective, marcată de trei concepte cheie: estetism, scepticism și negativism[7]. Se înfățișează ca fiind unul dintre cei mai autentici continuatori ai junimismului, atât prin susținerea criteriului estetic în aprecierea operei de artă, cât și prin fermitatea acțiunilor sale în ceea ce privește demascarea impostorii și a falsului în artă respectiv de îndreptare a gustului public. Tocmai aici iese cel mai bine în evidență afinitatea sa față de Caragiale și opera lui, pornind de la personajele pe care acesta din urmă le conturează, în vederea demascării diletantismului din epocă. Zarifopol își constituie propria ideologie literară, activitatea sa publicistică mizând pe o serie de teme principale, precum arta, estetica, literatura, cultura, publicul, gustul, impostura, feminismul, etc. Având o înclinație spre disputa polemică și fiind un spirit contestatar din fire, eseistul și-a apărat cu orice preț propria-i ideologie, atrăgându-și atât aprecieri, cât și critici. Modul său de

[5] Alexandru Săndulescu, „Prefață" la Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. I, Ediție îngrijită, note, bibliografie și sutdiu introductiv de Al. Săndulescu, Ed. Minerva, București, 1971, p.9.
[6] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900-1937, Ed. Librăriei Socec, București, 1937, pp.68-69.
[7] Mioara Apolzan, *op.cit.*, p.18.

apărare a concepțiilor era privit cu admirație și repulsie, deopotrivă. G. Călinescu, spre exemplu, îl considera ca fiind unul dintre eseiștii cei mai incomozi, pe când M. Sebastian vedea în acesta unul dintre cei mai fermi eseiști ai vremii. Cert este că Zarifopol a fost privit din unghiuri diferite în mod constant, fapt care i-a diminuat șansa de a se fixa în istoria literară. În ciuda contribuțiilor aduse, acesta nu a fost niciodată un scriitor popular, cu atât mai mult cu cât opiniile sale au rămas, deseori, fără ecou. Chiar dacă unele texte au dezamăgit, un intelectual de o asemenea profunzime nu putea comite atât de multe erori astfel încât să nu reprezinte un interes în câmpul literar. Dimpotrivă, însemnările sale despre scriitori străini și români dezvăluie o autenticitate pură, o naturalețe revigorantă, o tehnică artistică foarte bine definitiă, dar și o intelectualitate adâncă. Întrebarea care se ridică, din nou, este aceea a lipsei sale de popularitate, într-o literatură în care s-a manifestat în mod vizibil. Acesta este, de altfel, și *cazul* pe care îl constituie Zarifopol, ,,europeanul mutilat de complezentul și contagiosul nostru balcanism literar”[8].

Pentru popularitatea sa scăzută, însuși Zarifopol poartă o parte din vină. Pe de o parte, un factor îl reprezintă temperamentul său introvertit și modul izolat în care a ales să își ducă existența, iar de pe altă parte, un rol important îl joacă distanțarea sa față de subiectele aflate în dezbatere de critica activă. Orgolios din fire, acesta se focusa doar pe preocupările sale literare, nefiind interesat de a urmări cursul criticii și de a contribui cu diferite intervenții. Nu era, însă, indiferent la viața literară, eseistul angajându-se în luptele de natură ideologică, cu scopul de a apăra arta și cultura, fundamentele pe care se construiau eseurile sale. Aplecându-se asupra operei eseistului, Mircea Eliade sesizează spiritul civic al lui Zarifopol și îl înfățișează ca pe un fin apărător al vieții sociale și intelectuale: ,,Zarifopol nu limita judecata critică la o simplă critică literară; bunul-gust și controversa însemnau pentru el o metodă care se aplică tot atât de bine în artă, cât și în morală sau politică. El lua atitudini față de întreaga cultură – și mai ales față de întreaga viață intelectuală și social contemporană”[9]. În ciuda acestor aprecieri, opera sa a rămas insuficient discutată, unul dintre motive fiind faptul că nu se afla în concordanță cu mersul mișcării literare, astfel că, era considerată inactuală. Doar câțiva critici au pătruns mai adânc în străfundurile ei, însă meritele i-au fost aduse doar înspre finalul vieții, odată cu publicarea edițiilor critice, și ulterior, postum. Refuzul lui Zarifopol de a se implica în mod activ în viața socială și literară și de a menține ritmul cu acestea nu era determinat atât de firea sa închisă și greu sociabilă, cât era de reticența pe care eseistul o avea față de trepidația cotidiană și de compromisurile care vin la pachet cu obținerea unui renume. Acesta își dorea să se țină cât mai departe de agitația și zgomotul vieții cotidiene și, mai mult decât atât, de oamenii față de care nu putea rezona. Fiindu-i prieten și cunoscându-l mai îndeaproape, Camil Petrescu confirmă ipoteza și detaliază modul în care eseistul se simțea atunci când participa la viața socială: ,,L-am cunoscut destul de bine pe autorul *Registrului ideilor gingașe*, în așa măsură, încât să înțeleg ce înfiorare ultimă și ce hamletiană instabilitate a sensibilității se răsfrângeau înlăuntru, când participa la viața socială, iritat, cu reflexe de stea de mare rătăcită în apa de baltă printre ciortani, caracude și broaște”[10].

Un alt motiv pentru popularitatea scăzută a eseistului este determinat de perioada pe care acesta a petrecut-o în Germania, timp în care numele său nu a apărut în publicistica românească decât sporadic. Odată reîntors în țară, Zarifopol a început să publice cu o frecvență mai mare, însă nu suficient pentru a intra în atenția contemporanilor săi. Nu a avut parte de o primire foarte călduroasă la revenirea în țară, fiind considerat străin literaturii române și insuficient informat asupra ei. Acesta este și motivul pentru care eseistul alege să se focuseze pe literatura străină o bună perioadă de timp, luând contact cu scriitorii români mult mai târziu în activitatea sa. Reticența contemporanilor era cauzată de subiectele pe care

[8] Mircea Muthu, *Paul Zarifopol între fragment și construcție*, Ed. Albatros, București, 1982, p.89.
[9] Mircea Eliade, *Când trebuie citit Paul Zarifopol*, în „Revista Fundațiilor Regale”, nr. 3, martie 1935, p.661.
[10] Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, E.P.L., București, 1962, p.239.

Zarifopol le aborda și ideile pe care le introducea, fiind considerate nepotrivite pentru literatura română. Nu erau, însă, nepotrivite în mod propriu-zis, ci erau nepotrivite pentru că însumau chestiuni care nu erau încă introduse în uzul comun și care se pliau mai bine pe literatura străină. Articolele care au avut cea mai mare trecere la public au fost cele de cultură și de observație socială, însă nici acestea nu au fost atât de intens receptate astfel încât să formeze un curent de opinii. Modul în care acesta jonglează cu ideile, contrastează perspectivele, lărgește orizontul ironiei și paradoxului, îl face pe cititorul comod să abandoneze lectura. Concomitent, faptul că eseistul nu se supunea rigorilor aflate în uz și imprima eseurilor sale o direcție cu totul diferită față de ideologia epocii, făcea ca scrierile să-i fie interpretate, deseori, ca deranjante ori sfidătoare la adresa gustului public: „În general, scrisul lui era privit pieziș, fie că deranja, fie că sfida gustul public prin nesupunere la schemă și prin schimbarea fortuită de optică, într-un spectacol neobișnuit al ideilor. În eseurile sale ironia și paradoxul se întâlnesc derutant, ideile șerpuiesc descumpănitor, spre contrarierea cititorului comod”[11].

Cu toate acestea, Zarifopol a primit conducerea Revistei Fundațiilor Regale tocmai din motivele pentru care nu s-a bucurat de o recunoaștere și de o audiență atât de crescută. Intenția revistei era aceea de a avea un caracter național și de a fi independenă față de natura politică ori diversele dispute literare. Prin urmare, contemporanii eseistului precum N. Iorga, G. Ibrăileanu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu etc., nu se încadrau în tiparele revistei tocmai pentru că aveau deja o direcție conturată și urmau o anumită ideologie. Pe de altă parte, Zarifopol, fiind doar un eseist, s-a ținut departe de coloratura politică și ideologică, neavând o direcție ori un sistem critic propriu. Mai mult decât atât, acesta era înzestrat cu o cultură vastă, cu o pregătire filosofică temeinică, fiind un spirit pur raționalist și riguros. Astfel că, eseistul era candidatul perfect pentru ocuparea funcției de conducere. Răspunsul pozitiv din partea sa a fost primit cu uimire de către scriitori, căci de-a lungul întregii vieți Zarifopol a refuzat ocuparea de poziții ori conferirea de titluri, având oroare de oficialitate. Ceea ce l-a determinat, însă, să accepte conducerea revistei a fost faptul că aceasta nu funcționa după o anumită ideologie literară, avea libertatea de a alege colaboratorii și temele publicate, precum și confortul material pe care i-l conferea, aflându-se într-o situație destul de precară. Scopul acestuia a fost de a obține ca produs finit o revistă care să se ridice la standardele europene, pornind de la convingerea că o astfel de revistă este predilect necesară culturii române, fapt pe care l-a și pus în aplicare, căci revistei îi putea fi atribuit semnul comparației cu marile reviste literare străine. Modelul după care se ghida era acel al „Revue des deux mondes”, faimoasa revistă din cultura franceză, dorindu-și o gazetă care să fie definită prin caracterul interdisciplinar, reunind domenii precum literatura, filozofia, sociologia, știința etc[12].

Nu doar revista a avut de câștigat prin preluarea conducerii de către Zarifopol, ci eseistul însuși se putea bucura de beneficiul de a interacționa în mod direct cu marile valori ale culturii și literaturii române. În același timp, opera sa ajungea mai ușor la scriitorii contemporani respectiv la tânăra generație, facilitând o comunicare și o receptare mai eficientă, fapt de care Zarifopol avea nevoie, luând în considerare slaba răspândire a publicațiilor sale. Începând cu primul număr al revistei, scrierile sale încep să prindă din ce în ce mai mult contur, evocându-l ca un autentic spirit erudit, strict necesar pentru cultura română. Eseurile sale s-au răspândit rapid, bucurându-se de aprecierea audienței. Pe de altă parte, însă, tânăra generație nu cocheta cu stilul său, poziționându-se în adversitate față de acesta. Conceptul de „tânăra generație” înglobează toți tinerii care s-au manifestat în literatura și cultura română după anul 1925, cel care desparte generația veche de cea nouă. Astfel, adeversitatea tinerei generații față de Zarifopol a pornit de la crezul că eseistul

[11] Constantin Trandafir, *Paul Zarifopol*, Ed. Minerva, București, 1981, p.16.
[12] Mioara Apolzan, *Aspecte de istorie literară*, *ed.cit.*, p.11.

practică un scris învechit, care nu își găsește actualitatea în prezent. Acuzațiile sunt, desigur, aduse pe nedrept, Zarifopol reprezentând una dintre cele mai complexe figuri ale publicisticii românești de până atunci, fiecare eseu pierdându-se într-un joc pur intelectual, în care ironia, polemica și eudiția se întreceau reciproc. În articolul său, *Paul Zarifopol și tinerele generații*, Mihail Sebastian studiază mai atent această problemă și confirmă ipoteza adversității dintre cele două părți, eseistul privind mereu situația cu îngăduință și, demonstrând, totodată, contrariul celor spuse: ,,Să precizăm amintind că aproape toți tinerii, care s-au manifestat în cultura română după 1925 (an ce desparte oarecum contingentul *Gândirea* de contigentul nostru) s-au socotit obligați să ia atitudine împotriva criticului Zarifopol, umanim considerat drept un <<om vechi>>, rătăcit în vremurile noastre, nici vorbă <<vremuri noi>>. Nimeni nu a prilejuit mai juvenile atacuri polemice, nimeni n-a întârâtat cu mai multă voie bună inocența propriilor adversari, nimeni n-a primit cu mai mult calm imprecațiile metafizice ce i-au fost adresate, nimeni decât acest lucid Paul Zarifopol, al cărui joc intelectual preferat era acela de a-și confunda scrisul său rece, în cele mai fierbinți și mai nebuloase <<intuiții>>"[13].

Nu doar M. Sebastian a dezbătut problema în cauză, ci și Mircea Elliade. În dezbaterea sa, acesta pornește de la distincția schemei de valori pe fiecare dintre cele două părți încearcă să o impună. Pe de o parte, se situează P. Zarifopol al cărui deziderat era instaurarea bunului-simț în critică respectiv lupta împotriva diletanstismului, imposturii, improvizațiilor din epocă, iar, pe de altă parte, se plasează tânăra generație ale cărei valori coincideau cu cele ale eseistului, însă doreau să le depășească, prin imprimarea unor tendințe moderniste. Pornind, astfel, de la aceleași convingeri, motivul pentru care tânăra generație se situa împotriva eseistului se afla în strânsă legătură cu maturitatea în gândire pe care o afișa Zarifopol și tehnica judecății sale critice în formularea unor concepe bine închegate, pe când metodele de lucru ale acesteia se defineau prin imprecizie și imponderabilitate, după cum constată și M. Eliade: ,,Bunul gust și atitudinea agreabil-sceptică reprezentau o maturitate de gândire și o tehnică a judecății critice, care nu putea să nu irite. Să nu irite mai ales pe tinerii care credeau în posibilitatea unor serii de valori ce depășeau schema valorilor la care se oprise maturitatea lui Zarifopol […] Atunci, de ce acea neînțelegere dintre Zarifopol și tineret? Pentru simplul motiv că schema lui Zarifopol era cea a maturității – adică a unor concepții bine rotunjite, bine închegate, dar tocmai din această cauză *oprite pe loc* – iar schemele pe care tinerii se străduiau să le formeze implicau un număr înfricoșător de imponderabile"[14]. Mai mult decât atât, un alt motiv invocat de tânăra generație era reprezentat de etapele diferite ale asimilării culturii. Aceasta considera că eseistul este citit mult prea devreme, fapt pentru care Zarifopol nu se bucura de o popularitate crescută. Era citit prea devreme pentru că epoca nu era încă pregătită de a depăși etapa conformismului intelectual și de a accepta un spirit contestatar și polemic. Este și unul dintre motivele pentru care eseistul a fost, deseori, receptat într-un mod eronat de către contemporanii vremii, mulți dintre aceștia revenind asupra considerațiilor odată cu trecerea timpului. Un astfel de caz este și G. Călinescu, cel care l-a așezat, inițial, în categoria criticilor sceptici și anticlasiciști, poziție pe care și-a rectificat-o, ulterior, afirmând faptul că acest scepticism a avut o latură constructivă și o notă de originalitate: „Scepticismul unui astfel de critic chiar când are origine malignă, poate fi mai revelator, și mai constructiv, decât un entuziasm nemotivat analitic"[15].

Așadar, odată cu preluarea conducerii revistei, Zarifopol pășea într-o nouă etapă a evoluției sale, în care urma să își intensifice activitatea publicistică și să își răspândească propria viziune critică respectiv preocupările filosofice, însă nu a apucat să se bucure mult de

[13] Mihail Sebastian, *Paul Zarifopol și „tinerele generații"*, în „Revista Fundațiilor Regale", nr. 11, noimbrie 1934, p.411.
[14] Mircea Eliade, *Când trebuie citit Paul Zarifopol*, nr. 3, martie 1935, pp.658-659.
[15] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, EP.L., București, 1964, p.414.

acest privilegiu, căci viața l-a luat prin surprindere și i-a luat prea rapid șansa de a fi descoperit la adevărata-i valoare. Pe lângă faptul că acesta nu a mai avut ocazia de a-și contura propria direcție în cărți și studii noi, mare parte din opera eseistului a rămas nepublicată, fiind risipită în paginile ziarelor, revistelor și periodicelor în care acesta a publicat de-a lungul timpului. Cel care a luat în grijă publicațiile sale postume a fost Alexandru Săndulescu, reunind în cele două volume intitulate *Pentru arta literară* (1971) o parte din eseurile și articolele reprezentative publicate de Zarifopol. Alte două volume sunt scoase la Editura Minerva în 1988, intitulate *Eseuri*, în grija aceluiași autor. Astfel, chiar dacă opiniile literare cu privire la Zarifopol s-au îndreptat înspre o notă mai pozitivă, acesta rămâne în continuare un scriitor mult cotat sub valoarea sa, căci de cele mai multe ori, aceste opinii sunt bazate pe textele antume ale eseistului. Nu intră în discuție problema ca aceste texte să nu fi fost suficient de bune ori convingătoare, însă pentru a-l descoperi pe deplin pe eseist este nevoie de lecturarea operei complete, iar o bună parte din preocupările sale predilecte se regăsesc în volumele publicate postum. Această ipoteză este susținută și de Alexandru Paleologu, cel care, făcând referire la textele publicate postum, mărturisește: „[...] afirm că a-l cunoaște pe Zarifopol numai din acestea este a omite aspectele esențiale, a căror întrevedere e de natură a amenda fundamental și a ridica în mod considerabil cota actuală a criticului și gânditorului”[16]. După dispariția sa prematură și după publicarea volumelor postume, tăcerea s-a lăsat ușor peste textele sale, fiind adus, rareori, în atenție, de către tinerii critici care încearcă să pătrundă în tainele scrisului său. G. Călinescu oferă și el imboldul de a se face „o cercetare atentă și respectuoasă”[17] a contribuțiilor pe care acesta le-a adus, însă aprecierile rămân puține, iar vălul de umbră ce a căzut asupra operei sale riscă să fie din ce în ce mai greu de îndepărtat. Chiar dacă se încearcă încă acțiuni de redescoperire a operei sale și de târzie consacrare, Paul Zarifopol continuă să rămână unul dintre cele mai controvesate *cazuri* ale istoriei literaturii și culturii române. Necesită a fi descoperit.

BIBLIOGRAPHY

Bibliography of the work

Introductory studies

1. Paleologu, Alexandru, „Studiu introductiv”, în Paul Zarifopol, *Încercări de precizie literară*, Ediție îngrijită de Al. Săndulescu, Ed. Amarcord, Timișoara, 1998.

2. Săndulescu, Alexandru, „Prefață” la Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. I, Ediție îngrijită, note, bibliografie și sutdiu introductiv de Al. Săndulescu, Ed. Minerva, București, 1971.

Critical bibliography

Critical studies in volume

1. Apolzan, Mioara, *Aspecte de istorie literară*, Ed. Minerva, București, 1983.

2. Călinescu, G., *Cronicile optimistului*, EP.L., București, 1964.

3. Constantinescu, Pompiliu, *Studii și cronici literare*, Prefață și tabel cronologic de Cornel Regman, Ed. Minerva, București, 1981.

4. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900-1937, Ed. Librăriei Socec, București, 1937.

5. Muthu, Mircea, *Paul Zarifopol între fragment și construcție*, Ed. Albatros, București, 1982.

6. Petrescu, Camil, *Opinii și atitudini*, E.P.L., București, 1962.

7. Trandafir, Constantin, *Paul Zarifopol*, Ed. Minerva, București, 1981.

[16] Alexandru Paleologu, „Studiu introductiv”, în Paul Zarifopol, *Încercări de precizie literară*, Ediție îngrijită de Al. Săndulescu, Ed. Amarcord, Timișoara, 1998, p.26.

[17] G. Călinescu, „Paul Zarifopol”, în *Contemporanul*, nr. 13, 1963, p.1.

Critical studies in periodicals

1. Eliade, Mircea, *Când trebuie citit Paul Zarifopol*, în „Revista Fundațiilor Regale", nr. 3, 1935.

2. Sebastian, Mihail, *Paul Zarifopol și „tinerele generații"*, în „Revista Fundațiilor Regale", nr. 11, 1934.

THE REPRESENTATION OF NATIONAL CONSCIOUSNESS, FROM EMINESCU AND VIERU'S PERSPECTIVE

Elena-Silvia Terpan
PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, University Center Pitești

Abstract: The national consciousness was the catalyst for the creations of poets Mihai Eminescu and Grigore Vieru.
Eminescu's and Vieru's poetic works bring to the reader the Romanian world, with all its specificity, the reader's soul being enveloped in the patriotism released by the creations of the two poets, by the atmosphere achieved, conducive to meditation on man's destiny, on his social and historical condition, subject to time pressure. The vierean eminescianism is founded on a profound creed of the poet, materialized by the fact that Eminescu embodies Romanianness, the national specificity, the river, the branch, and the people itself, a green that has the unsuspected power to see and understand everything.

Keywords: creations, creed, conscience, national, eminescianism, patriotism.

Mihai Eminescu și Grigore Vieru sunt doi creatori geniali, care rămân în conștiința cititorilor prin creația deosebit de valoroasă lăsată urmașilor. Cei doi poeți îi îndeamnă pe cititori să prețuiască graiul viu al poporului, tradițiile, obiceiurile și istoria lui.

Mihai Eminescu cântă „dulcea Românie", țară de glorii și de dor, poetul strecurând în cuget sentimentul de mândrie națională, încălzindu-ne la flacăra patriotismului și meditând asupra destinului uman și a ireversibilității timpului: „ca un luceafăr am trecut prin lume...(Odin și poetul). Poetul aspiră către puritate, prin creație, cititorul gustând din inefabilul iubirii, trecând „dincolo de codrii de aramă", pentru a asculta „mândra glăsuire a pădurii de argint".

În opera eminesciană, la fel ca și în opera viereană, suntem la noi acasă, într-un tărâm fabulos, creionat de „mersul cârdului de cerbi", convorbind despre viață și lume, codrul, „împărat slăvit", devenindu-i poetului prieten și confident. Elementele specifice cadrului natural eminescian, oferă magie spațiului descris de poet, un loc unde „ s-adun flori în șezătoare/ de păianjen tot să rumpă", apa „sună somnoroasă", iar izvoarele „spun povești", lacul este încărcat de nuferi galbeni"; luna este „atotștiutoare", ea lunecă pe „ a lumii boltă" sau trece pur și simplu „peste vârfuri", fiind asemuită cu „o vatră de jăratec", iar luceafărul de ziuă își cheamă iubita în împărăția sa nesfârșită, pentru a-i anina „cununi de stele", în părul bălai. Străjuită de „teiul vechi și sfânt", imagistica romantică câștigă o notă de solemnitate și inedit, paleta hieratică având puterea de a căpăta un plus de concretețe și dulce grație, elementele telurice, uranice, racordând poezia la marile teme, universale, ale romantismului.

În receptarea operei eminesciene și a operei vierene, cititorul este călăuzit de sentimentul iluminării. Apropierea de creațiile celor doi poeți trebuie făcută atent, pentru a nu rupe vraja degajată de text.

Versurile eminesciene oferă nebănuite armonii: „Ani tăi se par ca clipe / Clipe dulci se par ca veacuri" (O, rămâi), „ Tu trebuia să te cuprinzi / De acel farmec sfânt, / Și noaptea candelă s-aprinzi / Iubirii pe pământ" (Pe lângă plopii fără soț...), „ Căci o strună-i orice creangă și o limbă-i orice frunză (Călin Nebunul), „Nu e nimic și totuși e" („Luceafărul "), „Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie" („La steaua"), „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată" (Odă - în metru antic).

În anul 1909, Ion Slavici scria despre nemuritorul poet că a reușit să cuprindă în opera lui „întreaga viață sufletească a poporului român". La rândul său, cel ce afirmase convingător că fiecare rând aparținând lui Eminescu, trebuie tipărit, Nicolae Iorga, vedea în poet „expresia integrală a sufletului românesc", anticipându-l astfel pe Constantin Noica, cu ale sale „gânduri despre omul deplin al culturii românești", din 1975.

Cu îndreptățire, Tudor Vianu, cu simplitatea-i clasică, concluziona: „Fără Eminescu am fi altfel și mai săraci".

Descoperind și valorificând postumele din cele 48 de caiete, G. Călinescu și D. P. Perpessicius cunoșteau revelația ascensiunii unui munte înalt, precum Carpații, cu înalte creste.

În domeniul eminescologiei, s-au afirmat cercetători români și străini, dintre care se pot aminti: D. Caracostea, D. Popovici, Edgar Papu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Eugen Todoran, George Munteanu, G. I. Tohăneanu, Ghe. Bulgăr, Augustin Z.N. Pop (cercetători români), precum și Rosa del Conte, Alain Guillermon, L. Galdi, Juri Kojevnikov.

Acest „miracol românesc" este o personalitate proteică exemplară, însemnele căreia trebuie detectate, decodificate, semnalate. Creatorul Eminescu constituie punct de interes pentru critica literară și pentru filosofia culturii dar și „omul", cu infinitele sale măști posibile (demon și titan, mag călător în stele, sceptic schopenhauerian, dar și liber cugetător în sens kantian), reține atenția deopotrivă, istoriei literare.

Universalitate romantică, miraj și fascinație, titanism în spațiu și timp românesc, teritoriu liric și ideatic, definesc împreună o capacitate creatoare ieșită din comun, poetul Mihai Eminescu. Poetul însuși reprezintă o încununare supremă a capacității unui popor, care a dat la iveală, „Miorița", a cântat din frunză doine de viață lungă, a mângâiat cosițele blonde ale Cosânzenelor înmugurite prin imagini mito-poetice, spunând povești la gura sobei. De aceea, Eminescu nu poate fi desprins de coordonatele sociale, filosofice și literare naționale, cum nu poate fi desprins luceafărul de ziuă, din locul său „menit", în ziua cea dintâi.

„Există o idee Eminescu - spunea filosoful culturii Lucian Blaga -, iar aceasta s-a zămislit sub zodii românești". Autorul „ Doinei" bătuse cu pasul provinciile locuite de români și cunoscuse istoria, la ea acasă, tresărind la freamătul veacurilor trecute.

Urmărind traiectul biografiei eminesciene, se poate observa faptul că poetul a cunoscut din copilărie „poporul românesc în cruciș și-n curmeziș", după cum însuși mărturisea. De Moldova îl lega obârșia neaoș răzășească, ea făcând să foșnească voievodalele mătăsuri ale altor veacuri. Poetul se simte legat sufletește și de grădina veselă a Bucovinei, învăluită în mantie legendară, mângâindu-i anii de școală.

Cele două capitale, Iașiul și Bucureștiul, l-au introdus pe Eminescu, în fluxul vieții mondene, obiectivându-i opțiunile trăirii. În Oltenia cântecului bătrânesc și a spiritului pandur petrecea o minunată vacanță de vară. O. Goga intuia în poet „cea mai strălucită încarnație a geniului românesc", sărbătoare de suflet care a contribuit, în felul său specific, la unitatea spirituală a tuturor românilor.

A măsura în aroma cuvintelor sentimentul de recunoștință al confraților în truda condeiului este un act ce implică ținută morală și demnitate. În volumul „Silabe", din 1965, Tudor Arghezi publica o emoționantă „Inscripție pe amfora lui": „Pășiți încet, cu grijă tăcută, feții mei. / Să nu-i călcați nici umbra, nici florile de tei, / Cel mai chemat s-aline, din toți, și cel mai teafăr/ Și-a înmuiat condeiul de-a dreptul în luceafăr."

La rândul său, în oda „ Către Eminescu ", Nichita Stănescu, destăinuia, cu delicatețe, respectul pentru marele său înaintaș: „ Mihai, dacă-ai ști cât de tare îmi lipsești / Ca și ochilor,/ Ca și pietrelor și curcubeielor."

Marin Sorescu, la rândul său, dă o strălucire aparte, modernului său poem „Trebuiau să poarte un nume ", al cărui mecanism evoluează de la negație: gânduri despre omul deplin al culturii românești" „Eminescu n-a existat", la afirmație: „ A existat numai o țară frumoasă/

La o margine de mare", „ Niște oameni simpli" și „... un tânăr / cu ochii mari cât istoria noastră."

Tradiția literară a familiei a fost continuată și de Gheorghe Eminescu, nepot al poetului național, Mihai Eminescu, prin tatăl său, Matei, fratele mai mic al lui Mihai, care prin scrisul său limpede, dens și sugestiv, plin de acurateţe și expresivitate, a realizat numeroase prelegeri susținute în cadrul Societății de Științe Filologice, vorbind despre poetul național, despre O. Goga, despre Ion Minulescu, Victor Eftimiu și despre Ion Luca Caragiale, oferind numeroase detalii biografice, datorate faptului că lumea literară pe care o cunoscuse nemijlocit, îi oferise prilejuri numeroase de a reține fapte și oameni de valoare, pentru cultura și literatura română.

Colonelul Gheorghe Eminescu a fost martor al dezvoltării societății românești moderne, luptător în primul război mondial, luptător la Mărășești, în 1917 și ctitor al Unirii de la 1 Decembrie, 1918, un adevărat apărător al conștiinței naționale.

Grigore Vieru a fost un adevărat simbol al Renașterii naționale, al luptei pentru limba română și identitatea românească. Prin întreaga sa operă, prin activitatea literară și publică, a promovat conștiința națională, conștiința spațiului cultural românesc, fiind prezent cu o totală dăruire de sine în miezul fierbinte al celor mai importante evenimente desfășurate pe ambele maluri ale Prutului.

Legătura intrinsecă dintre poetul Mihai Eminescu și poetul Grigore Vieru este subliniată de D. R. Popescu, într-un articol publicat într-o revistă de specialitate: „De la cine se revendică întâi poezia lui Grigore Vieru ? De la Eminescu și de la tradiția națională.

Într-un poem antologic, Eminescu devine pentru poetul Grigore Vieru, echivalentul divinității absolute. Pentru tot ce facem și suntem, scrie poetul din Basarabia, ***Eminescu să ne judece***." [1]

Referindu-se la reperele conștiinței naționale, Dan Dungaciu, formulează ideea că orice stare de spirit comunitară, orice orientare istorică a etnosului colectiv, orice trăire națională, se raportează în final, la simboluri, dimensiunea subiectivă a apartenenței naționale sau etnice (stări de spirit, credințe, stări sufletești), devenind obiectivă, prin raportare, la acestea, care, la rândul lor, devin etno simboluri. [2]

Asemănarea dintre opera eminesciană și cea viereană este observată și de Fănuș Băileșteanu: „Eminescianismul lui Grigore Vieru are un crez adânc: *Eminescu este izvorul, ramul. Un verde ne vede. Cred că nu scriam niciodată acest vers dacă nu-mi limpezeam fruntea și ochii în apa izvorului, în verdele ramului*." [3]

Destinul poetului se identifică cu destinul Basarabiei, idee menționată și de Nicolae Mătcaș, în unul dintre articolele sale: „Urmându-și cu fidelitate înaintașii, maestrul Vieru, lacrima lui Eminescu, după cum îi plăcea să-și spună (in extenso, am zice noi, lacrima Basarabiei, conștiința ei, copil înfășat în sârmă ghimpată), se identifică, prin viață și fapte, cu destinul Basarabiei înseși, pentru că a parcurs un segment considerabil din martiriul acesteia, redând suferințele și speranțele noastre, îmbărbătându-ne (în calitate de clopotar și portdrapel) în bătălia pentru renaștere națională, pentru limba română și alfabetul latin, pentru imnul și tricolorul românesc, pentru conștientizarea și atingerea idealului nostru suprem." [4]

---

[1] Popescu, D.R., „Un poet la grătar", din volumul „Taina care mă apără", Princeps Edit, Iași, 2008, material publicat și in Academica,, „Grigore Vieru, Poetul", Editura Știința, Chișinău, 2010, p.163-164

[2] Cf. Dungaciu, Dan, „ Diviziile lui Grigore Vieru", Revista „ Limba română", nr. 1-4, 2009, articol publicat și în Academica, „Grigore Vieru, Poetul", Editura Știința, Chișinău, 2010, p. 337

[3] Băileșteanu, Fănuș, „Grigore Vieru, Poetul", din volumul „ Grigore Vieru ", fragment publicat și în Academica, „Grigore Vieru, Poetul", Editura Știința, Chișinău, 2010, p. 269

[4] Mătcaș, Nicolae, „Apostol al pământului nostru", Revista Limba română, nr. 1-4, 2009, articol publicat și în Academica, „Grigore Vieru, Poetul", Editura Știința, Chișinău, 2010, p. 340

Poetul Grigore Vieru a fost implicat cu adâncă simțire și deplină dăruire în mișcarea de redeșteptare a conștiinței naționale în teritoriul dintre Prut și Nistru, și a jucat un rol esențial în „românizarea" sentimentului național, militând pentru introducerea limbii române, ca limbă oficială, și a grafiei latine.

El face parte din generația poetică din perioada anilor '60 al cărui pivot este considerat poetul Nicolae Labiș, alături de poeții Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu, Ioanid Romanescu și nu în ultimul rând, Cezar Baltag. Poetul Grigore Vieru dobândește rolul de tribun și iluminător, fiind animat de o conștiință națională puternică. Această structură lăuntrică, dublată de finețea intelectuală a permis poetului să alcătuiască un Abecedar, în anul 1970, împreună cu scriitorul Spiridon Vangheli. Grigore Vieru este și autorul a numeroase culegeri pentru școlari dar și autorul manualului de scriere și citire Albinuța, considerat carte de căpătâi pentru copiii din Basarabia.

În perioada 1987-1989 participă cu înflăcărare și curaj, alături de alți intelectuali basarabeni, la bătălia pentru limba română, care se încheie victorios prin adoptarea, la 31 august 1989, a unei legi care consacra folosirea limbii române ca limbă oficială și revenirea la alfabetul latin.

Despre valoarea expresivă, literară și culturală, în context național dar și european, Traian T. Coșovei, nota: „Poezia lui Grigore Vieru este în consonanță cu poezia unei Europe ce se dedică multiculturalității, și cu păstrarea zestrei culturale autohtone. Versurile lui sunt un altar pe care poetul se dăruiește întru armonie, sunt un sanctuar al sacrificiului. Din acest spirit al dăruirii de sine, Grigore Vieru devine un simbol al credinței în metafora existențială a unui popor ce nu poate fi dezbinat. Poemele sale continuă un program literar ce se dorește un imn al uniunii de suflet și simțire. Literatura română a vibrat la versurile acestui poet, mult prea român." [5]

Astfel, în 1988, în săptămânalul cultural "Literatura și Arta" de la Chișinău, apare primul text cu grafie latină din istoria culturală postbelică a Basarabiei, iar din 1989, gazeta respectivă se tipărește în întregime cu alfabet latin. În acele momente de prefaceri și șovăieli, poetul apără imnul național „Deșteaptă-te, române!", propus pentru înlocuirea cu alt text, al unui contemporan, care nu ar fi putut, desigur, să se ridice la puternicul simțământ național al aceluia, imn pe care și România îl adoptase încă din zilele Revoluției, din decembrie 1989.

Încă din copilărie, Grigore Vieru a simțit acut pedeapsa cruntă a izolării de frații săi români., fapt reflectat în întreaga sa operă. Una din suferințele basarabenilor a fost și aceasta, că nu mai puteau să comunice direct cu românii de dincolo de Prut.

Poezia „ De-ai curge, tu, Prutul" oglindește acest dureros adevăr:

„De-ai curge tu, Prutule, /De-ai curge pe Nistru, /Să nu mă mai desparți / De frații mei! / De-ai curge tu, Prutule, / De-ai curge pe Mureș, /Ca liber să pot asculta /Cântecul nostru, / Cântecul neamului meu! ".

Astfel, în perioada copilăriei, a adolescenței și o parte a maturității, poetul a privit Patria Mamă doar prin sârma ghimpată ce trecea prin spatele grădinii, fapt care a determinat dorința reîntregirii neamului, exprimată metaforic și simbolic, prin vers. Poezia „Podul "susține ideea menționată: „ Cu trei cuie-am început / Pod și punte peste Prut. / Cu trei cuie neîntregi / Pod și punte cum să legi? // Doamne, Doamne, tot zic Doamne, / Dumnezeu pare că doarme / Cu capul pe-o mănăstire / Și de nimeni n-are știre. // Frați de grai, de sânge frați, / De la inimă furați. / Cioca -boca, trei lampaci, / Se dărâmă tot ce faci."...

Poetul crede în sprijinul divin, în faptul că lumina vine din cer, pentru a scăpa țara de înstrăinare:„...Învrednicește-ne, Doamne, / Să ne păzim pe noi / Pe calea credinței, / A slavei

[5] Coșovei, Traian,, Grigore Vieru -un spirit care a aprins cuvintele neamului românesc, Revista Limba română, nr. 1-4, 2009, articol publicat și în Academica „Grigore Vieru, Poetul", Editura Știința, Chișinău, 2010, p. 285

Tale / Și-a mântuirii. / Cu duh stăpânitor / Scoate Țara / Din înstrăinarea Țării / Căci nu mai sunt atâția români / Cât pământ minunat avem! / Și binecuvântează pacea! Pacea care-a deprins / Limba războinicilor cruzi. /Amin!" („Lumina vine din cer").

În versurile vierene este observabil și un accentuat fir religios:„ Frate, toate se iau / Din pământ și din soare / Și-aproape nimic din oameni. / Poate că numai / Mamele sunt născute aici, / Iar ceilalți am venit, / Ne-a aruncat cineva pe pământ./ Războinici, hulpavi, îngâmfați, / Neputincioși. / Cu ce ne putem lăuda, / Când Domnul / Cu numai suflarea Sa / Rotește soarele și toate stelele?!" („Cu ce ne putem lăuda").

Creația viereană devine spațiul ideal pentru rezonanța sentimentului național. Versurile vierene au avut o receptare deosebită în rândul cititorilor basarabeni, ajungând la sufletele lor, aflate în așteptarea unui astfel de moment. Grigore Vieru, prin atributele scrisului său este un poet al cetății, un „poeta vates ", un purtător al conștiinței naționale, exprimând liric, în numele neamului său istoria vitregă și opresivă, trăită.

„În mine a lovit străinul / De Paști sau Denii. / Dar încolțitu-m-au besmeticii / Și moldovenii./ Că nu suntem români, străinul / Pe-a lui o ține. / Și-ai mei mai tare-l cred pe dânsul / Decât pe mine. Basarabie cu jale, / Basarabie, / De pe deal și de pe vale, / Basarabie." (Basarabie cu jale).

Grigore Vieru scrie și poezie de inspirație socială și națională, continuând drumul poetic al scriitorilor George Coșbuc și Octavian Goga, versul său devenind strigăt existențial, fiind oracular, mesianic și uneori chiar pamfletar, calități care-l apropie de marele poet național, Mihai Eminescu. Relevant în acest sens este și un fragment din poezia intitulată sugestiv „ Sunt":

„….Sunt Prutul singur și istoric/ Ghimpata sârmă îl rănește / Îl suge de-o vecie marea / El de-o vecie izvorăște. / Sunt doina, taina ei, pe care / Nu poți s-o-năbuși, nici s-o sperii / Chiar dacă-ar fi acoperită / Cu-o mie una de Siberii."

Poetul Grigore Vieru a trăit cu speranța și credința reîntregirii neamului, fapt resimțit în versurile sale.

Multe din poeziile sale s-au ivit din iubirea puternică pentru a fi român. Poezia „Legământ " este o dovadă în sensul acesta : „ …..Ci să nu închideți cartea / Ca pe recile-mi pleoape. // S-o lăsați așa, deschisă, / Ca băiatul meu ori fata / Să citească mai departe / Ce n-a reușit nici tata. // Iar de n-au s-audă dânșii // Al străvechii slove bucium / Așezați-mi-o ca pernă / Cu toți codrii ei în zbucium.".

În integralitatea ei, opera lirică viereană reprezintă un reper devenit sacru, un model de reprezentare a conștiinței naționale, un model de dăruire pentru Patria Mamă, pentru Neamul strămoșesc, pentru Limba Română, pentru poezie și puritate, liniște și adevăr.

Arcadie Suceveanu consideră faptul poezia lui Grigore Vieru poate schimba lumea în bine, făcând-o mai bună:

„Poezia lui Grigore Vieru chiar poate face lumea mai bună. Nu, ea nu poate parafa acte la notariat, nu poate face dreptate în tribunale, nu poate schimba ordinea socială. Ceea ce poate face ea e să ne învețe arta de a iubi amurgul de vară, să descrie lucrarea albinei în floarea de tei, să instituie în codul moral „legea lui Eminescu ", să zuruie la urechea lui Dumnezeu, pământul plin de morminte.... Înlăcrimate, înnobilate de caratele suferinței, poemele sale sunt forme de viață, mici energii desprinse din materia ființării noastre." [6]

În urma dispariției poetului, Nicolae Dabija scria: „A murit fratele lui Eminescu. În aceste clipe el stă la sfat cu autorul Luceafărului și-i spune că Basarabia noastră încă n-a murit, chiar dacă-i mor, rând pe rând, cei mai destoinici fii și fiice..." Grigore Vieru a fost

[6] Suceveanu, Arcadie, „Poezia cu ochi albaștri", Săptămânalul „ Literatura și arta ", 29 ianuarie 2009, articol publicat și în Academica, Grigore Vieru, „Poetul ", Editura Știința ,Chișinău, 2010

mai mult decât un poet. El a fost un stegar. A căzut în bătălia pentru Adevăr și Dreptate..... De sus, din cer, Vieru și Eminescu îi privesc cu nădejde și încredere. [7]

Întreaga creație viereană stă sub semnul tainei care îl apără. Jocul de cuvinte dar și un fin simț al observației, îl reprezintă deplin, pe poet, fapt relevat și printr-o mărturisire a sa :

„Este interesant să observăm că cele mai multe cuvinte românești care exprimă lucruri esențiale sunt compuse din cinci litere: Iisus, Crist, Măria, Paști, cruce, preot, altar, Purta, soare, stele, pâine, izvor, lapte, iarbă, copac, codru, munte. Mureș, maică, limbă, doină, nuntă, copil, botez, frate, vatră, moșie, hotar, român...Să fie oare la mijloc o simplă coincidență numerică?! Nu stă oare această cifră a **sunetelor** românești sub semnul unei taine?!"

Concluzionând, se observă faptul că relația cu istoria, cu rădăcinile noastre este adânc forată de cei doi mari poeți, Mihai Eminescu și Grigore Vieru și arătată lumii întregi,, în momente diferite cronologic, însă, cu aceeași patimă de a simți românește.

BIBLIOGRAPHY

Agache, Catinca, De la Eminescu la Grigore Vieru, Iași, 2011

Băileșteanu, Fănuș, „Grigore Vieru, Poetul", din volumul „ Grigore Vieru ", fragment publicat și în Academica, „Grigore Vieru, Poetul", Editura Știința, Chișinău, 2010, p. 269

Coșovei, Traian, , Grigore Vieru -un spirit care a aprins cuvintele neamului românesc, Revista Limba română, nr. 1-4, 2009, articol publicat și în Academica „Grigore Vieru, Poetul", Editura Știința, Chișinău, 2010, p. 285

Dabija, Nicolae, „ Fratele lui Eminescu", Revista Limba română, nr. 1-4, 2009, articol publicat și în Academica, Grigore Vieru, Poetul ", Editura Știința ,Chișinău, 2010

Dungaciu, Dan, „ Diviziile lui Grigore Vieru", Revista „ Limba română", nr. 1-4, 2009, articol publicat și în Academica, „Grigore Vieru, Poetul", Editura Știința, Chișinău, 2010, p. 337

Mătcaș, Nicolae, „Apostol al pământului nostru", Revista Limba română, nr. 1-4, 2009, articol publicat și în Academica, „Grigore Vieru, Poetul", Editura Știința, Chișinău, 2010, p. 340

Popescu, D.R.,„ Un poet la grătar", din volumul „Taina care mă apără", Princeps Edit, Iași, 2008, material publicat și in Academica, , „Grigore Vieru, Poetul", Editura Știința, Chișinău, 2010, p.163-164

Sava, Cristina Eminescu – Lectură și interpretare, Editura Vatra veche, Târgu Mureș, 2020

Simion, Eugen, Scriitori români de azi, vol. III, Ed. Litera, Chișinău, 1998, p.187-196

Suceveanu, Arcadie, „Poezia cu ochi albaștri", Săptămânalul „ Literatura și arta ", 29 ianuarie 2009, articol publicat și în Academica, Grigore Vieru, „Poetul ", Editura Știința ,Chișinău, 2010

Vieru, Grigore, Rădăcina de foc, Ed. Univers, București, 1988

Vieru, Grigore, Taina care mă apără, Prefață de Mihai Ungheanu, Ed. Minerva, București, 1997.

[7] Suceveanu, Arcadie, „Poezia cu ochi albaștri", Săptămânalul „ Literatura și arta ", 29 ianuarie 2009, articol publicat și în Academica, Grigore Vieru, „Poetul ", Editura Știința ,Chișinău, 2010

MAGIC REALISM IN THE ROMANIAN PRESS

Ozana-Ioana Ciobanu
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The evolution of Romanian literature in the second half of the 20th century was closely related to the political fluctuations. In a Romania under the leadership of the communist party, literary life mostly followed the ideological doctrines imposed by the government. Although the directive lines of the propaganda apparatus seem to lead to an outdated literature, there were, in various periods of the communist era, groups of writers who moved away from the party's canon, turning to new artistic forms, like magical realism. The influence of this concept on Romanian literature from the 60s-70s cannot be denied, because the period was strongly marked by a series of factors. The publication of a large number of critical articles played a key role, which favored the promotion in the Romanian literature of the narrative creation coming from the South American space.

Keywords: magic realism, literary press, dictatorship, exoticism, Alejo Carpentier

Traversând multiple perioade de formare, literatura a condensat în structura sa manifestări ce au păstrat active particularitățile definitorii ale unor curente literare. Dintre aceste mișcări ideologice și estetice active în secolul al XX-lea, *realismul magic* a reprezentat unul dintre cele mai controversate concepte, interpretarea și analiza sa au trecut dincolo de sfera studiilor de specialitate, având o poziție activă și în publicațiile destinate unui public larg, cu precădere în presa nord americană, ceea ce indică capacitatea acestuia de a fi înțeles de arii diverse de cititori.

Fără doar și poate această receptare care înglobează păreri distincte derivă din însăși natura conceptului, privit ca având o structură oximoronică[1], dual, care preia atât din sfera imediatului, a realului, prin intermediul mimesis-ului, dar care se supune și inserțiilor de natură fantastică, cu detentă onirică. Problematica pe care o ridică această origine determină o serie de chestionări cu privire la exactitatea poziționării acestui concept într-o grilă tipologică, aspect la care face trimitere și Christopher Warnes atunci când se întreabă dacă *realismul magic* trebuie privit ca o reînnoire resimțită la nivelul construcției, o formă specifică de organizare a fluxului narativ, cu precădere în proza scriitorilor sud-americani, sau trece dincolo de această limitare la un perimetru destul de precis și devine o adevărată mișcare literară, ce nu vizează doar segmentul formei, ci deține o structură internă bine definită pe palierele esteticului. Problematica pe care o ridică Warnes este resimțită și la nivelul raportărilor pe care critica de specialitate le-a inițiat cu privire la definirea *realismului magic*.

Problematica aceasta are la bază însăși alăturarea celor doi termeni *realism* și *magic*, situați la poluri opuse nu doar la nivelul strict al expresiei, ci și în planul manifestării, anulându-se reciproc, deoarece natura elementului magic a fost percepută ca fundamental diferită de cea a realismului, care nu activează supapele unui univers supranatural, ci se limitează la redarea concretului. Pornind de la studiile lui Roger Callois s-a încercat stabilirea unor punți de legătură între aceste forme hibride, ce au în structura lor mundanul, dar și proiecțiile din aria supranaturalului. Callois se raporta la instanțele fantasticului ca la o specie literară, ce ține de valorile perene ale umanității, care o dată cu perioada romantică, aduce senzația stranietății ca o replică la structura rigidă generată de aria științificului de sorginte

[1]Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel Between Faith and Irreverence*, Editura Palgrave Macmillan, 2009, p. VI.

rațională. Stranietatea fantasticului a fost supusă unui proces de „naturalizare", prin implicarea bazelor psihologice și a fondului magic latent, generatoare ale acestor proiecții față de care ființa umană manifestă o gestică supusă reticenței, datorată unei confruntări cu valențele necunoscutului. Astfel, raportarea la fantastic se dovedește a fi pusă în legătură cu condiția primitivă a umanului.

Din rândul scriitorilor latino-americani a căror creație intră sub incidența *realismului magic*, Alejo Carpentier încerca să dea o definiție, dar pentru conceptul de *real miraculos*. Integrat în eseul cu același titlu, *Lo real maravilloso,* publicat inițial în ziarul *El Nacional* din Caracas, pe data de 8 aprilie 1948, și reluat în 1949 în prefața cărții *Împărăția lumii acesteia,* conceptul carpenterian deține o serie de particularități care anticipează și prezintă similarități cu ceea ce va fi cunoscut ulterior sub denumirea de *realism magic,* ambele concepte vizând o artă narativă în care miraculosul sau magicului coabitează cu realul, cele două elemente fiind considerate complementare. De altfel, dintre toți scriitorii latino-americani recunoscuți ca fiind aparținători ai *realismului magic*, Alejo Carpentier rămâne singurul care teoretizează opiniile sale în raport cu acest concept. Din acest motiv, am ales să analizăm modul în care presa literară românească se raportează la creația scriitorului cubanez și, implicit, la *realismul magic* specific operei sale.

O analiză cantitativă a numărul de articole scrise în anii '60-'70 evidențiază un interes crescut al criticii românești față de creația latino-americană. Dintre toți scriitorii, cel care s-a bucurat de cea mai bună receptare a fost columbianul Gabriel García Márquez, vorbim de peste cincizeci de articole critice, cele mai multe fiind publicate în reviste precum *România literară, Secolul 20, Tribuna, Convorbiri literare, Steaua* și *Luceafărul*. Deși nu la fel de prezentă în rândul articolelor critice, creația lui Miguel Ángel Asturias și Alejo Carpentier a fost comentată în reviste precum *Luceafărul, Gazeta literară, Secolul 20, Contemporanul* și *Steaua*.

Pentru o literatură venită dintr-un spațiu atât de îndepărtat și scrisă într-o limbă ce avea relativ puțini vorbitori români, modul în care creația sud-americanilor reușește să trezească interesul criticii este remarcabil. Este cert faptul că la nivelul discursului critic, majoritatea articolelor vizează aceleași elemente ce țin de modul în care se construiește discursul romanesc.

Poate aspectul cel mai import în cazul receptării *realismului magic* carpenterian vine o dată cu publicarea traducerii semnale de Andrei Ionescu în 1967, în primul număr al revistei *Secolul 20*. Trebuie menționat faptul că deși Carpentier va publica ulterior eseul său teoretic în prefața romanului *Împărăția lumii acesteia*, în varianta românească ce apare în 1963, această primă parte nu este tradusă. Astfel, fragmentele publicate de Ionescu în revista *Secolul 20* sunt singurele pasaje care oferă cititorilor români o imagine de ansamblu asupra conceptului de *real maravilloso*, care deține un rol cheie nu doar în interpretarea creației scriitorului cubanez, ci și pentru modul în care va fi definit ulterior *realismul magic*.

Trebuie clarificat faptul că teoretizările pe care Carpentier le realizează nu se orientează strict spre sfera literaturii, ci vizează o interpretare antropologică a ceea ce înseamnă psihologia mentalului colectiv latino-american, pusă în relație cu topografia acestui spațiu. În viziunea sa, raportarea la aceste elemente culturale este condiționată de arealul geografic și de fondul mitologic față de care omul modern trebuie să manifeste o abordare aparte. Acest interes al scriitorului cubanez față de teritoriul sud-american survine după exilul din Franța, perioadă în care Carpentier dezvoltase o fascinație față de locul natal și valorile culturilor precolumbiene. Întoarcerea pe continentul sud-american accentuează starea de *real miraculos* pe care scriitorul cubanez o pune în legătură directă cu construcția omului latino-american, pentru care realitatea se definește într-un sistem diferit de cel regăsit în spațiul european.

Pornind de la această percepție distinctă a planului extern, conceptul carpenterian de *real miraculos* fixează parametrii sub care definește scriitorul cubanez această unicitate a lumii latino-americane, unde elementul exotic este marcă distinctivă a acestui spațiu în care „descoperise o lume de monarhi încoronați cu pene de păsări verzi, o vegetație care îi duce cu gîndul la facerea lumii, cu mîncăruri cum nu mai gustase niciodată, de băuturi obținute din cactuși și palmieri, fără a-și da seama că pe lumea asta, evenimentele în care este angajat omul capătă de obicei un stil propriu prin traiectoria surprinzătoare a întîmplărilor...”[2] Importanța acestei teorii pe care Carpentier o inițiază stă în această modalitate unică de percepere a realului, acțiune ce este adesea prezentă în romanele *realismului magic*, în care spațiul concret înglobează evenimente magice și supranaturale. Teritoriul la care face trimitere Carpentier înglobează acest melanj între populații cu origini diferite, între existența unui fond mitologic ancestral și unul civilizator, în care umanul continuă să-și definească valorile. Tot Carpentier este cel care așază magicul pe aceeași linie directivă cu credința, pentru că doar printr-o implicare totală în plan spiritul, umanul se poate înălța să ajungă la acea stare limită. În viziunea cubanezului doar credința permite acceptarea normală a extraordinarului, în care minunile devin părți integrante ale unei realități obiective.

Una dintre principalele obiecții pe care scriitorul cubanez le evidențiază este faptul că manifestările artistice europene doar pretind o captare a miraculosului, spre deosebire de cei aflați în spațiul sud-american a căror existență și raportare la realitate ține de o formă specifică de fantastic. Acest fapt se datora în egală măsură unei receptării „prea timpurii”, după cum o numește Carpentier, a elementelor sud-americane. Referitor la legătura dintre trecut și prezent, care a permis schimbul de valori între Europa și America de Sud, Carpentier susține că s-a petrecut poate prea timpuriu, deoarece, în viziunea sa, elementele culturale ale lumii exotice de care aparține nu au găsit în Europa terenul propice spre a fi înțelese la adevărata lor profunzime.

În viziunea carpenteriană această stare specifică spațiului Americii de Sud va fi definită prin *realul miraculos* care, după notațiile sale, ar fi fost prezentat în spațiul european, în special în sfera literaturii, prin conceptul de suprarealism. Asocierea pe care Carpentier o face nu este una întâmplătoare. Bun cunoscător al artei suprarealiste, a cărei influență a fost vizibilă și în opera sa pentru o perioadă scurtă de timp datorită șederii sale la Paris, scriitorul cubanez a asociat la nivelul argumentării experiența *realului miraculos* cu estetica suprarealismului și „eforturile de suscitare” ale magicului prezent în textele literare europene. În viziunea carpenteriană, formula suprarealismului european reușea doar o simplă evocare, neadecvată, limitată, a miraculosului:

> „După ce am simțit vraja pămînturilor haitiene, după ce am găsit semne magice pe drumurile roșii [...] m-am simțit îndemnat să asociez miraculoasa realitate în care trăisem cu eforturile de suscitare a miraculosului care caracterizează o parte a literaturii europene din ultimii treizeci de ani [...] Miraculosul obținut cu trucuri de prestidigitație, prin alăturarea unor obiecte care în realitate nu se întîlnesc niciodată: vechea și mincinoasa poveste a întîlnirii întîmplătoare dintre umbrela de ploaie și mașina de cusut pe o masă de disecție, poveste care a dat naștere lingurilor de hermină, melcilor în taxiuri și altor năzdrăvănii din experiențele suprarealiste.”[3]

Obiecția enunțată de scriitor accentuează, într-o primă instanță, modul în care manifestările artistice europene doar pretindeau o captare a miraculosului, apelând la clișee

[2] Alejo Carpentier, „Realul miraculous”, traducere de Andrei Ionescu în *Secolul 20*, nr. 1, 1967, p. 125.
[3] *Ibidem*.

de construcție, la artificiu și renunțând la orientarea către magicul realității. Acest fapt contravenea cu raportarea pe care latino-americanii o manifestau față de elementele miraculoase ale concretului. Căutând să inducă imaginea unei realități magice, accentuând această perspectivă exterioară a lucrurilor, suprarealiștii europeni se transformau „peste noapte în magi", dar această analiză de suprafață a realității nu le permitea accesul la un proces de interiorizare, definitoriu pentru lumea latino-americană. În cazul articolului semnat de Carpentier, devine clar faptul că *realul miraculos* nu este o formă de manifestare a suprarealismului, ci o particularitate a literaturii, ce devine chiar un *modus vivendi* al omului latino-american.

Conform fragmentului tradus de Ionescu, pentru Carpentier experiențele trăite pe continentul sud-american i-au furnizat sentimentul că orice gest permite o coabitare a realului cu magicul. Este cert faptul că *realul miraculos* impune drept condiție fundamentală existența unei forme particulare de credință care permite realității să fie modificat de instanțele magicului ce survine din fondul mitologic.

Dintre romanele carpenteriene, *Împărăția lumii acesteia* reprezintă creația ce înglobează în cea mai mare măsură elementele reprezentative pentru *realul miraculos*. Scris, de altfel, la scurt timp după publicarea eseul teoretic, romanul conturează acest areal în care realitatea latino-americană se vrea a fi receptată în cheie miraculoasă, devenind, astfel, un text manifest pentru concepțiile teoretice ale lui Carpentier. Ceea ce interesează în cazul acestei arte narative este modul în care reușește scriitorul cubanez să transpună credința omului latino-american și fondul mitologic, în care îmbină elemente naturale și supranaturale, într-o viziunea estetică diferită de cea promovată de cercurile literare europene. Viziunea pe care Carpentier o definește la nivelul acestui roman este tocmai cea care indică identificarea și acceptarea acestor elemente miraculoase ca părți integrante ale realității lumii latino-americane. De altfel, scenele care evidențiază aceste forme de raportare la real sunt legate de figurile preoților voodoo și a practicilor pe care aceștia le inițiază prin raportarea la mit.

Acest fapt a fost sesizat și de critica românească, analiza pe care Andrei Ionescu o realizează într-un articol publicat revista *Secolul 20*[4] din 1963 pune accentul, în special, pe planul mitologic, componentă culturală pe care scriitorul cubanez o plasează la originea *realului miraculos*, datorită structurii sale. În plan mitic, fiecare gest deține o încărcătură simbolică, ce reprezintă pentru omul latino-american doar o altă față a realității, nepalpabilă, dar deținătoare a unor forțe ce pot modela concretul. Acest fel unic de raportare este prezentat prin intermediul unor personaje bine conturate, ambivalența dintre Europa și America latină fiind redată prin microuniversul insulei Haiti a cărei istorie este marcată de populația de culoare și noile forțe civilizatoare europene. Ceea ce Carpentier numea în eseul său ca fiind lumea ezoterică a spațiului haitian în care pulsau legăturile dintre miraculos și realitate, Ionescu le definea prin exotismului unui spațiu în care mitologia este readusă în actualitate prin substratul simbolic regăsit în cultura populației de culoare.

Plasat în postura de „bun cunoscător al legendelor despre răscoalele sclavilor și despre conducătorii lor, precum și al mitologiei negrilor haitieni" [5], scriitorul cubanez le înfățișează de-a lungul întregului roman și, tocmai aici, se realizează îmbinarea originală a realului cu fantasticul.

Interpretările făcute de Andrei Ionescu au o importanță deosebită, deoarece sunt primele din arealul criticii românești care se centrează pe idea valorificării elementelor *realului miraculos*. Cu toate că Andrei Ionescu publică traducerea eseului carpenterian în 1967, încă de la prima apariția a versiunii românești a romanului *Împărăția lumii acesteia* (1963), hispanistul puncta în articolele sale aceste elemente ale *realului miraculos* ce îi erau

[4] Andrei Ionescu, „În împărăția acestei lumi", în *Secolul 20*, III, nr. 6-7, 1963, pp. 349-351.
[5] *Ibidem*, p. 350.

cunoscute, cel mai probabil, din versiunea spaniolă a textului semnat de Carpentier. Aceste mențiuni făcute de Ionescu au un rol fundamental în procesul viitor de receptare, deoarece el este cel care deschide seria interpretărilor operei carpenteriene în raport cu conceptul de *real miraculos*. Chiar dacă prima variantă românească a romanul *Împărăția lumii acesteia* urmează modelul impus în epocă de casele de editură și prezintă o prefață semnată de Șt. Cazimir, reperele oferite nu fac nici o trimitere la *realul miraculos* pe baza căruia își construia creația scriitorul cubanez, aspect definitoriu, de altfel, pentru întreaga sa operă.

În această direcție, critica românească a vremii a catalogat viziunea lui Carpentier asupra omului ca fiind una în care nu doar latura psihologică este cea care atrage interesul scriitorului, ci mai degrabă valoarea antropologică a umanului, ca „purtător de ancestrale tradiții, ca punte de legătură spre eresurile începuturilor de lume”[6] și formele specifice ale gândirii arhaice, mitice.

Tot Carpentier este cel care așază înțelegerea mentalului arhaic, cu valențe magice pe aceeași linie cu credința, pentru că doar printr-o implicare totală în plan spiritul, umanul se poate înălța să ajungă la acea stare ce permite acceptarea normală a extraordinarului, în care minunile devin părți integrante ale unei realități obiective. Modul în care Carpentier construiește secvența narativă pare să îi indice cititorului că activarea credinței mitologice este cheia de receptare, dar finalul schimbă această primă impresie prin conturarea perspectivei raționale a populației albe, care percepe executarea în parametrii realității. Dar dincolo de aceste scene, ceea ce rămâne definitoriu este modul în care sunt transpune la nivel psihologic toate aceste fapte, iar pentru populația de culoare o singură mentalitate rămâne nestrămutată – cea miraculoasă. Această particularitate este întâlnită și în cazul romanului lui Asturias. Ceea ce personajele văd și modul în care aleg să înțeleagă, să interpreteze aceste acțiuni dezvăluie un sistem psihologic specific populații latino-americane, element cheie pentru funcționarea artei de factură real miraculoasă. O chestiune similară identifică și Andrei Ionescu în articolul *Marginalii la Carpentier*[7], unde structurile pe care le nuanțează Ionescu conduce la asocierea directă a artei de factură *real miraculoasă* cu cea *realist magică*. Raportându-se la creația lui Carpentier, Ionescu o plasează pe o direcție similară cu *realismul magic* identificat în textele lui Asturias, diferențele constând în arealul geografic din care fiecare scriitor își alege modelul mitologic. Dacă Asturias prelua cultura arhaică a Guatemalei, Carpentier alege folclorul afro-haitian. Vorbim aici despre implicarea cititorului în sfera literaturii, în care, spre deosebire de construcțiile literare europene, exteriorul nu deține o structură deja cunoscută, ci una ce se vrea a fi identificată, analizată și descifrată, care să permită revelarea acelui element magic.

Miza romanului carpenterian rămâne până la urmă aceea de a surprinde acel *modus vivendi* al populației latino-americane, atât de greu de înțeles și de perceput la adevărata sa profunzime de către europeni. Mișcărilor ce macină societatea, redusă la realitatea uneia dintre problemele consacrate ale lumii latino-americane – sclavia – în care dominantă este supremația populației albe în fața celei de culoare sunt percepute de Cornelia Cîrstea[8] ca o falsă încercare de impunere a civilizației peste o structură socială care cunoștea deja toate aceste fapte. Simbioza ce se stabilește între valorile culturale de sorginte arhaică și geografia impresionantă a unui topos ce reunește multiple culturi devine apanajul sub care lucrează *realismul magic*.

Dincolo de această tematică a restabilirii identității latino-americane prin implicarea tradițiilor afro-haitiene, Carpentier i se alătură lui Miguel Ángel Asturias în definirea imaginii dictatoriale care a marcat istoria continentului Americii de Sud. Urmând un model stabilit deja prin figura Președintelui, Carpentier plasează spre finalul romanului său imaginea

[6] Felicia Antip, „«Cogito» și «sum»” în *România literară*, nr. 42, 1976, p. 22.
[7] Andrei Ionescu, „Marginalii la Carpentier”, în *Secolul 20*, VII, nr. 1, 1967, pp. 349-351.
[8] Cornelia Cîrstea, „Miracolul realității în romanul lui Alejo Carpentier”, în *Ramuri*, VII, nr. 10, 1970, p. 18.

regimului creat de Henri Cristophe, diferența față de textul lui fiind dată de rolul pe care îl ocupă la nivelul desfășurării narațiunii influența regimului dictatorial. Dacă în cazul romanului semnat de Asturias, prezența Președintelui domină întreagă acțiunea, inducând o stare de teroare continuă, Carpentier îi rezervă dictatorului său o poziție secundară. Această imaginea a regimului totalitar din finalul romanului are pentru populația de culoare o simbolistică aparte. După ani de suferință sub conducerea albilor, negrii ajung să fie asupriți și discriminați de unul de-al lor. Referindu-se la această stare de asuprire, Șt. Cazimir insista asupra faptului că noua robie este «cu atît mai cumplită, cu cît acum te biciuie un negru, cu pielea la fel de neagră ca a ta»”[9].

Având ca reper modelul impus de Asturias în *Domnul Președinte*, Carpentier caută să proiecteze multiplele forme pe care puterea politică le poate lua și modul în care ea devine un instrument de dezumanizare. Romanul caută să îndeplinească până la urmă aceeași funcție, cea de oglindă în care sunt reflectate abuzurile puterii și sistemul social perimat ce permite instalarea unor astfel de regimuri politice. Ceea ce este diferit față de portret create în alte romane sud-americane, este predilecția pe care Primul Magistrat o are către cultura europeană, cu precădere cea franceză. Președintele lui Asturias își stabilea puterea tocmai pe forțele gândirii mitice cu care fusese înzestrat de mentalul social. În cazul lui Carpentier, dictatorul este mai degrabă o personalitate caracterizată de o serie de contradicții: pe de o parte de afinitățile culturale și artistice, și pe de altă parte de cruzimea nemărginită cu care își tratează supușii. Caracterul său dual se menține până la sfârșitul cărții, deoarece masca sub care se ascunde nu poate fi îndepărtată. Articolul *Recursul la ficțiune,* semnat de Silvian Iosifescu[10] schimbă paradigma interpretările ce au la bază o analiză a tematicii abuzului de putere, cu una ce atrage atenția asupra stilului și a esteticii pe care scriitorul cubanez o plasează în construirea epicului. Unul dintre principalele aspecte pe care le enunță autorul articolului este reprezentat de alternanța perspectivelor narative, trecerea de la persoana întâi, la o narațiune impersonală, care transpun, de fapt, tocmai dualitatea personajului central.

Alejo Carpentier își asumă „experiența propriului continent în totalitatea ei”[11] încercând să ofere romanelor sale, dincolo de elementele lumii latino-americane, o construcție teoretică pe care o consideră necesară în înțelegerea valorilor pe care textele le prezintă. Dintre toți scriitorii aparținători ai *realismului magic*, Carpentier este cel care își definește cel mai riguros programul estetic, menținând principiile pe care le dezvoltă în articolele sale critice. Chiar dacă nu s-a bucurat de o receptare atât de vastă cum a fost cea a columbianului Gabriel García Márquez, Carpentier a furnizat cititorilor români, pe lângă construcțiile romanești, reperele sale teoretice care au stat la baza *realismului magic*.

BIBLIOGRAPHY

Dicționare și studii critice:

***, *Cronologia vieţii literare româneşti: perioada postbelică* (vol. VIII-XXV), Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2012-2020.

***, *Dicţionarul cronologic al romanului tradus în România: de la origini până la 1989*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005.

Baer, Brian James, ed., *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, 2011.

[9] Șt. Cazimir în prefața la romanului lui Alejo Carpentier, *Împărăția lumii acesteia...*, pp. 13-14.
[10] Silvian Iosifescu, „Recursul la ficțiune”, în *Contemporanul*, nr. 32, 1979, p. 9.
[11] Andrei Ionescu în prefața romanului semnat de Alejo Carpentieri, *Recursul la metodă*, Editura Univers, București 1977, p. 13.

Georgescu, Alexandru Paul, *Literatura hispano-americană în lumea sistematică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1979.

Macrea Toma, Ioana, *Privilighenţia. Instituţii literare în comunismul românesc*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2009.

Șandru, Cristina, *Worlds Apart? A Postcolonial Reading of post-1945 East-Central European Culture*, Editura Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2012.

Warnes, Christopher, *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

Articole:

Antip, Felicia, „«Cogito» și «sum»” în *România literară*, nr. 42, 1976.

Carpentier, Alejo, „Pașii pierduți”, tr. de Andrei Ionescu, în *Secolul 20*, XV, nr. 10-11. 1975.

Carpentier, Alejo, „Realul miraculous”, traducere de Andrei Ionescu în *Secolul 20*, nr. 1, 1967.

Carpentier, Alejo, „Scurtă autobiografie”, în *Secolul 20*, VII, nr. 1, 1967.

Cîrstea, Cornelia, „Miracolul realității în romanul lui Alejo Carpentier”, în *Ramuri*, VII, nr. 10, 1970.

Ionescu, Andrei, „Ce e nou în culturile latino-americane”, în România literară, III, nr. 45, 1970.

Ionescu, Andrei, „În împărăția acestei lumi”, în *Secolul 20*, III, nr. 6-7, 1963.

Ionescu, Andrei, „Marginalii la Carpentier”, în *Secolul 20*, VII, nr. 1, 1967.

Iosifescu, Silvian, „Recursul la ficțiune”, în *Contemporanul*, nr. 32, 1979.

Popeangă, Eugenia, „Formele narative in romanul latino-american contemporan”, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXII, nr. 3, 1973.

THE SEARCH FOR BEING BETWEEN REPETITION AND LIMINALITY

Maria Bîscal (Oprea)
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: In Heidegger's conception, the concept of Being does not allow definitions, as it has a supremely general character, and because Being cannot be thought of as beings. Understanding the Being of Apostol Bologa must be seen in the broad context – social, moral, geographic, ethical, and political – in which it forms. On the other hand, actions are representations of the individual's consciousness. In the protagonist's being, the being of being remains concealed.
The term liminality investigates, based on rites in small societies, important changes from a social perspective or individual transformations in the work of anthropologist Arnold van Gennep, "Rites of Passage." Rites are characterized by a similar structure: leaving the old state, the actual transition, and integration into the new state. The character is subjected to experiencing liminal states in liminal spaces on his quest for truth in life. The years spent in family, at school, at the University, then on the front, in the hospital, and again on the front, successively modify Bologa's perception of values.

Keywords: truth, ideal, conflict, labyrinth, war

Încercarea de a defini ființa este dificilă, întrucât *antropologia, psihologia şi biologia nu pot să dea un răspuns univoc şi ontologic suficient întemeiat la întrebarea privitoare la felul de a fi al acestei fiinţări care suntem noi înşine.* [1]Însă nu putem lua drept evidentă noţiunea de ființare, deoarece caracterul ei de evidenţă este deja rezultatul unei serii de „puneri", de decurgeri, sau - cum spune Heidegger – de aperturi istorico-culturale care constituie sensul fiinţei. Fiinţa, mai curând, se întâmplă. Distingem cu adevărat ființa de fiinţări doar atunci când gândim ca fiinţă, faptul istorico-cultural, faptul de a se institui şi de a se transforma, al orizonturilor întru care arar fiinţările devin accesibile omului, iar omul sie însuși. Ființa e ceea ce se transmite, ce se construiește dintr-o serie de ecouri, de rezonanţe de limbaj, de mesaje provenind din trecut, de la alţii, de la ceilalţi din preajma noastră, pecum şi de la celelalte culturi.

Lucrarea lui Heidegger, *Ființă și timp*, de după cotitura din anii '30, *e un colosal efort de regândire, de rememorare şi de declinare a tradiţiei metafizice.*[2] Întrebarea de la care studiul pleacă se referă la sensul fiinţei, fiind una universală, dar şi cea mai vidă, cercetătorul considerând drept obiect al analizei aspecte precum: lumea, în mundaneitatea[3] ei, faptul-de-a-fi-în-lume ca fapt-de-a-fi-laolaltă şi ca fapt-de-a-fi-sine, faptul-de-a-sălăşlui-în ca atare, considerând că, analizând structurile fundamentale care constituie faptul-de-a-fi-în-lume,[4] se pot indica, chiar măcar în mod provizoriu, fiinţa Dasein-ului - *existenţă* fiind noțiunea folosită pentru *Dasein*.

Termenul *existentia, adică felul deschis de a fi,* reprezintă sensul expresiei *simplă-prezenţă* ca determinare a fiinţei individului și o oricare altă fiinţare, în afara Dasein-ului, nu

[1] Martin Heidegger, *Ființă și timp*, trad. din germană de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Bucureşti, Humanitas, 2003, pp. 67-68
[2] Ibidem, p. 18
[3] *<<Mundaneitatea>> este un concept ontologic şi are în vedere structura unui moment constitutiv al faptului-de-a-fi-în-lume*. Ibidem, p.87
[4] *Nu puțini cititori vor fi poate exasperați de frecvența în textul heideggerian a liniuței de unire, care creează adevărat e pachetede cuvinte. Funcţia ei este însă limpede: a gândi în semnificaţia ei unică strângerea laolaltă a mai multor cuvinte*. Martin, Heidegger, *Ființă și timp*, trad. din germană de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Bucureşti, Humanitas, 2003, p.8

se poate defini pe măsură ce este. Dasein-ul își construiește și trăiește experiența ca esenţă mişcătoare a lui ,,are-de-a-fi".

Antropologia tradiţională implică definiţia omului interpretată ca vieţuitoare raţională. Alt fir călăuzitor pentru determinarea fiinţei este unul teologic și se referă la antropologia creștin-teologică ce dobândește o explicitare a fiinţării pe care noi o numim *om*. Este ideea de transcendenţă, care percepe omul mai mult decât o fiinţă dotată cu înţelegere și care a funcţionat în metamorfoze felurite. *Varietatea unor moduri ale faptului-de-a-sălăşlui-în poate fi sugerată prin enumerarea următoarelor exemple: a avea de-a face cu ceva, a produce ceva, a se ocupa şi a se îngriji de ceva, a întrebuinţa ceva, a abandona şi a face să se piardă ceva, a întreprinde, a realiza, a cerceta, a interoga, a contempla, a discuta, a determina.*[5]

Căutarea sensului lui ,,a fi" se poate face doar în legătură cu fiinţa şi cu felul de a fi al fiinţării care se cercetează, înţelege şi se întreabă în privinţa lui ,,a fi". Dasein-ul (omul) este parte integrantă obligatorie în cercetarea propriei identități, însă devine și ,,blocajul" asumat al acestei cercetări care nu poate sări peste umbra Dasein-ului, adică peste timp[6]. Drept urmare ,,ontologia", cercetând fiinţa este evident ,,analitică a Dasein-ului". E vorba despre nişte graniţe impuse lumii Daseinului care cuprinde experienţa extinsă între viaţă şi moarte.

Despre menirea ființei, rolul acesteia și nevoia de control social al diferitelor praguri ale vieții regăsim relatări în lucrarea lui Arnold van Gennep, *Rites de Passage* (1909), în care a menționat și explicat termenul de *liminalitate*. Cercetătorul investighează conceptul de liminalitate referindu-se la riturile din societățile mici. *Liminalitate*, derivă din *limen -inis*[7], care în latină înseamnă *prag*. Metafora spațială a pragului care separă încăperile, spațiile e folosită în scopul descrierii secvențelor pe care le stabilește în desfășurarea simbolică a ritualurilor ce însoțesc schimbările importante din punct de vedere social, devenirile individului. Oricare nu ar fi natura acestor schimbări (de loc, de stare, de poziție socială, de vârstă), ritualurile care le sunt asociate au o structură asemănătoare: despărțirea de vechea stare, trecerea propriu-zisă și integrarea în noua stare. Trecerea este asociată simbolic unui prag și denumită perioadă liminală.

Conceptul de ,,liminalitate" e folosit în antropologiei și are legătură cu stadiile de tranziție dintre două stări sau etape, între diverse contexte culturale, sociale și antropologice. În literatură, liminalitatea poate fi explorată în mai multe moduri și poate avea diverse semnificații, în funcție de contextul în care este utilizată. Personajele literare trec prin stări de liminalitate în demersurile lor care poate să se concretizeze într-un moment de trecere între copilărie și maturitate, între două lumi sau între două identități. Abordând evoluția personajului într-o creație literară din perspectiva acestui concept, se poate contura o imagine multilaterală ce permite investigarea tranzițiilor personajelor, a spațiilor liminale, a conflictelor de orice natură.

Mai puțin tangibil și mai emoțional, un spațiu liminal psihologic poate fi recunoscut ca o tranziție de viață sau o schimbare între două moduri de gândire, se referă la o stare, fază sau condiție intermediară, tranzitorie... în starea liminală dintre viață și moarte. La capătul călătoriei eroul accede, prin propria moarte, la o condiție superioară celei muritoare.

Locul liminal este un spațiu geografic, acea zonă unde este determinat statutul social al acestei relațiilor din structurile sociale. Există o varietate de locuri geografice care ar putea fi abordate ca locuri liminale: peșteri, granițe, răscruce de drumuri etc. Locurile liminale reflectă cele mai complexe procesul de separare a individului de sistemul cronologic ordonat și integrarea lui într-un sistem alternativ, anti-cronologic, anti-temporal, pe de cealaltă parte.

[5] Idem
[6] Ibidem, p.11
[7] Gheorghe Guțu, *Dicționar latin-român*, București, Editura Humanitas, 2002, p.769

Ființă și ființare în enigmă

„Pădurea spânzuraților” este un roman scris de Liviu Rebreanu și publicat în 1922. Acesta este considerat unul dintre cele mai importante și influente romane din literatura română. E un roman care abordează imaginea ființei din diverse aspecte ale psihologiei și comportamentului uman într-un context social și istoric specific.

În orice fiinţă care se raportează la fiinţarea ca fiinţare se află a priori o enigmă. Faptul că, *de fiecare dată, trăim deja într-o înţelegere a fiinţei şi că sensul fiinţei este totodată pierdut în obscuritate dovedeşte necesitatea fundamentală de a relua întrebarea privitoare la sensul „fiinţei”*[8]. Frecvent, fiinţarea se poate să se arate drept ceea ce ea nu este în ea însăşi. Anumite fenomene, aspecte ale ființei pot fi obturate, acoperite parțial sau în totalitate. Experiențele pe care le trăiește Bologa încă de la începutul romanului consemnează reacții tulburătoare, echivoce. Aurel Sasu spune că *Obsesia privirii în proza lui Rebreanu este şi semnul unui mare dezechilibru, al pierderii treptate a personalităţii şi al crizei de identitate*..[9]: „În ochii lui Apostol Bologa, albaștri și adânciți în cap, se aprinse o mândrie stranie. Răspunse cu o indignare abia stăpânită: - Un sublocotenent ceh, Svoboda... mai mare rușinea pentru corpul ofițeresc... A fost prins tocmai când era să treacă la dușman, înarmat cu hărți și planuri. Rușinos și revoltător!... Nu-i așa? adăuga după câteva clipe, fiindcă Klapca tăcea.” (Liviu Rebreanu, „Pădurea spânzuraților” p.37) Secvențele descriptive accentuează puritatea ascunsă a ființei personajului, albastrul ochilor, conturând sensibilitatea și profunzimea sufletească reală. Mândria stranie, improprie e o disimulare a adevăratei ființări, indignarea cu care rostește vorbele sale pare că solicită confirmarea spuselor, prin interogația retorică ce urmează unei scurte pauze. Trăirile adevărate însă sunt generate de auzul bătăilor „inimii, ca niște ciocane” și de strâmtorarea, durerea pe care i-o producea casca ce „îi strângea țeasta ca și când i-ar fi fost mult prea strâmtă și îndesată cu sila” (p.42). Stările personajului sunt prezentate prin acumularea detaliilor: înfricoșat și întărâtat de strălucirea mândră și învăpăiată pe care o citea în ochii condamnatului care i s-a prelins „în inimă ca o imputare dureroasă” (idem), apoi „se zăpăci și simți că i s-a uscat cerul gurii” (p.43), la sfârșitul scenei descoperă întunericul „lăsat pe pământ”, iar „Glasul lui șerpui ca un scâncet de bolnav și se stinse în oftările vântului”(p.45). Fascinația privirii disprețuitoare de moarte și purtătoare a unei dragoste uriașe este ceea ce îl va urmări pe personaj în acțiunile și în mintea sa. Prin executarea lui Svoboda, sublocotenentul ceh care este prins în timp ce încerca să dezerteze, se declanşează în sufletul lui Apostol Bologa începutul unei obsesii, care-i zdruncină toate filozofiile de viaţă ce le avea până la acel moment. Evident, ceea ce reprezintă ființa sa în momentul de debut al acțiunii este o mascare a adevăratei identități, cum observă Lucian Raicu *“(...)foarte grăbit, foarte activ şi volubil, de o volubilitate care vrea parcă, să ascundă ceva, spaima - puţin potrivită cu firea unui erou”*[10]. Naratorul reușește să transmită gradat frământările personajului ascunse în umbra acestor manifestări. Bologa are *“o fugă figurantă din realul obiectiv opresiv în cel subiectiv, protector”*[11]. Acțiunile țin de esenţa persoanei de obiectivizarea psihică a actelor şi astfel, orice înțelegere a lor ca ceva psihic se identică cu depersonalizarea și persoana se vede ca împlinitor al actelor intenţionale, legate prin unitatea unui sens. Finalul vieții confirmă aceste supoziții.

Căutarea ființei în repetiție

Ființa se manifestă în lume prin cunoașterea acesteia, cunoaștere care, în cazul lui Bologa, este complexă, profundă, filosofică. Și cunoașterea e generată de repetiție, care condamnă la schimbare, manifestă permanent o singularitate, care nu-şi are seamăn sau echivalent. Repetiția corespunde ecoului, vibrației tainice, profunde şi mai ascunse în

[8] Ibidem, p.37
[9] Sasu Aurel, *Liviu Rebreanu, Contemporanul nostru,* Editura, Albatros, București, 1978, p. 110
[10] Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 305
[11] Maliţa Liviu, *Alt Rebreanu*, Editura, Cartimpex, Cluj, 2000, p.43

singularul ce o animă. Repetiția este, în toate privințele, transgresiune și presupune desoperirea unei realitäti mai adânci şi mai fine. *Formă vidă a diferentei, formă invariabilă a variatiei, legea îşi constrânge subiectii să o ilustreze numai cu preţul propriilor lor schimbări.*[12] E legea conștiinței care străbate trecutul, de la viziunile religioase ale adolescentului Bologa, spre învățăturile mamei, ale preotului Groza. Nicolae Balotă observă că, student fiind, *"e confruntat cu probleme fundamentale ale existenţei: iubirea, alegerea unui nou drum în viaţă, coexistenţa cu altul, cu alţii, mai ales în situaţii critice, în război"* [13] . Complexitatea ființei și a ființării este evidentă.

În general, *repetiția se imprimă prin umor şi ironie,*[14] dar, în cazul lui Bologa, este vorba doar de ironie a sorții, una necruțătoare. Bologa gândește atent și insistent încercarea dezertării, înțelegând această repetiție drept obiect suprem al voinței şi al libertätii, opunând repetiția legii morale, făcând din ea suspensia eticii, dincolo de gândirea de bine şi de rău. Repetarea actului său este declanșată de străfundul voinței, depășește obișnuința și reuşește să readucă în esență ceva nou din propria-i ființă, depășind constângerile - un mic Eu („Moi") care contemplă, analizează, cercetează obsesiv construind viitorul, opunându-se habitusului, așa cum explică și Gille Deleuze [15] instinctul morții capătă valoare de principiu pozitiv originar pentru repetitie. *Trebuie să gândim repetiția pronominal, să găsim Sinele ("le Soi") repetitiei, singularitaţea în ceea ce se repetă.* [16] Apostol își găsește sinele, care include atât impuneri ale concepțiilor sale dobândite până acum, cât și repercusiuni ale contextului istoric și social. Se discută despre faptul că *orice mediu fizic exercită o constrângere asupra ființelor care suportă acțiunea sa aceasta; aceasta fiindcă sunt obligate într-o oarecare măsură să se adapteze.[...] E adevărat că obiceiurile, individuale sau moştenite, au, într-o oarecare măsura aceeaşi prioritate. Ele ne domină, ne impun tradiții credințele sau practicile. Atâta doar, că ele ne domină din interior ele sunt în întregime în fiecare dintre noi. Dimpotrivă credințele și practicile sociale acționează asupra noastră din afară: astfel presiunea exercitată de unele și de altele este în fond total diferită.*[17]

Ființa lui Bologa diferă prin natura sa de generalitate: încearcă să fie la fel ca tatăl său, refuză să facă școala de teologie, se vrea devenit filozof şi îşi dezvoltă noi concepţii de viaţă, cu toate acestea, *Între mintea şi inima lui era un zid asupra căruia toate sforţările lui se frângeau neputincioase.*[18] Student fiind, îl consideră vinovat pe Dumnezeu pentru moartea tatălui său și va deveni cetăţean al statului, convins fiind de obligativitatea exercitării datoriei pentru stat. Războiul, decoraţiile, gradul de locotenent din armată, așternuitarea peste sfaturile tatălui său, cu privire la origini. Sfârşitul lui Svoboda reactivează însă principiile, tulburându-i existența. Încărcătura emoțională şi privirea mulţumitoare a condamnatului declanşează în interiorul său un conflict mai amplu decât cel trăit la moartea tatălui său. Elena Stan scrie în revista *Convorbiri literare* că *În faţa morţii lui Svoboda, şi urmărit apoi mereu de imaginea pădurii spânzuraţilor, Bologa ajunge să înţeleagă şi să simtă, cu întreaga lui ființă, adevărata valoare a omului, dreptul la viaţă şi la libertate.*[19] Se declanșează o metamorfoză a ideilor preconcepute ale lui Bologa despre *om*. Discursul locotenentului Gross despre om, cuvintele lui Cervenco despre iubire îi lasă ampentate vorbe pe care le repetă în neştire. Scrisoarea de la mama sa trezește amintiri şi sentimente de acasă, e conştient de greşeala pe care a făcut-o în legătură cu Marta, în faţa soldaţilor care se contrazic cu privire la

[12] Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție*, Editura, Babel, București, 1995, p. 14
[13] Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Editura, Eminescu, Buc.,1974, p. 27
[14] Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție*, Editura, Babel, București, 1995, p. 18
[15] idem
[16] ibidem, p.44
[17] Émile Durkheim, *Regulile metodei sociologice*, trad. de Dan Lungu, Iași, Polirom, 2002, p.29
[18] Ibidem, p. 56
[19] Elena Stan, revista *Scrisul Bănăţean*, VII, nr.9, septembrie, 1956; apud D. St. Rădulescu *„Dicţionarul personajelor din opera lui L. Rebreanu"*, Ed. Ramida, Buc., 1995

moartea crudă a lui Svoboda, el se apără menținând prioritară datoria față de stat. Refulările sale din discuțiile de pe front alimentează experiențele în vederea repetiției. Bologa este determinat să refuleze, deoarece altfel este împiedicat să trăiască. Pentru că planul său de dezertare este eșuat de atacul ruşilor, Bologa e rănit şi spitalizat, ocazie cu care, din nou, meditează asupra existenţei. Conştientizează şansa la o noua viaţă faptul că a fost salvat, re-născându-se *om*, şi nu doar cetaţean al statului, trecând printr-o altă etapă a procesului său de conştiinţă.

Cum e cu putintă ca tema mortii, care pare să concentreze ce este mai negativ în viața psihologică, să fie în sine ce e mai pozitiv, transcendental pozitiv, până într-acolo încât să afirme repetiția? Cum poate fi ea raportată la un instinct primordial? Dar o a doua întrebare se întretaie imediat cu prima. Sub ce formă este repetiția afirmată şi prescrisă de instinctul morții? *Faptele sociale nu diferă doar calitativ de cele psihice; ele au un alt substrat, ele nu evoluează în același mediu, ele nu depind de aceleași condiții. Aceasta nu înseamnă că nu ar fi și ele psihice într-o anumită măsură, deoarece ambele constau în maniere de a gândi sau a acționa.*[20] Astfel, experiențele vieții sunt responsabile pentru dimensiunea conflictului interior al personajului.

Freud sublinia că, pentru a nu mai repeta, trebuie să cauți amintirea acolo unde se află ea, să te fixezi în trecut pentru a opera joncțiunea dintre reprezentare și blocare. Este experiența pe care o trăiește personajul, amintirea ce readuce imaginea tatălui său transmițându-i acele principii etice, morale, care se vor consolida drept repere radicale în ultima perioadă a vieții sale. Bologa caută acel echilibru de care vorbea tatăl său şi se înrolează la război. Dacă repetiția acelor principii în mintea sa creează o stare de îmbolnăvire, efectul repetiției indică și calea de vindecare, dacă, inițial, amintirea discuțiilor cu tatăl său îi încătușează spiritul, tot ea va genera descătușarea, dovedindu-și în ambele cazuri puterea. În acest context, repetiția constituie prin ea însăși jocul selectiv al pieirii și mântuirii individului. Mântuire, aici, trăită prin moarte. Se constată ideea unei morți ce trebuie înțeleasă în funcție de trei exigente paradoxale care devin complementare însă: repetitia înțeleasă ca un principiu pozitiv, dar şi având o putere de deghizare şi un sens imanent în care spaima se combină cu cărarea spre selecție și libertate. Bologa nu cedează ardorii sale de a se salva de păcatul trădării neamului, de aceea se supune actului repetiției dezertării, chiar dacă conștientiza consecințele viitoarelor fapte.

Liminal ca accedere spre adevăr

La nivelul construcției personajului, liminalul psihologic poate fi observat în mai multe aspecte: Apostol Bologa, protagonistul romanului, este un personaj aflat într-un continuu conflict interior, se află într-o poziție liminală, fiind mereu într-o stare de tranziție reflectată în lupta constantă pentru a-și găsi drumul în viață. Pe de altă parte, confruntarea cu limitele morale și etice poate fi considerată o formă de liminalitate psihologică. Ambiguitatea și incertitudinea sunt stările care îngrădesc lumea personajului - personajul se află într-o permanentă stare de neliniște și îndoială, iar demarcarea binelui de rău, adevărului de confuzie este adesea neclară. Această incertitudine contribuie la crearea unei stări de liminalitate psihologică, în care personajul se simte pierdut și dezorientat în propria-i viață.

Locul liminal implică absența identității, reprezentând fizic o situație de frontieră. Locul liminal se referă la spații, momente de graniță din viața individului. Asemenea locuri permit controlul asupra incertitudinii inerente și dobândirea unei noi identități. Întreaga existență a personajului este trasată între spații liminale: ,,Apostol Bologa s-a născut tocmai când tatăl său aștepta, la Cluj, condamnarea.” (p.49), deci, într-un spațiu liminal care i-a marcat întreaga existență. Stările limită continuă cu prima întâlnire cu tatăl său, îmbrăcat în haină neagră, care a coborât dintr-un tren care a scârțâit foarte urât, când a fost ,,cuprins de o

[20] Émile Durkheim, *Regulile metodei sociologice*, trad. de Dan Lungu, Iași, Editura Polirom, 2002, p.24

spaimă dureroasă" (ibidem) și copilul a început să plângă și să se zvârcolească în brațele tatălui, pe care îl percepea ca pe străin. Necunoscutul care îi era tată e greu de acceptat ca și ființă apropiată pentru copilul Apostol. Iminența urmării unui ideal și a formării caracterului sunt prioritățile pe care le impune tatăl în educația copilului, pe care atât mama, cât și copilul le acceptă fără echivoc, momente care condiționează ființa în formare să accepte situații liminale psihologice.

Plecarea de acasa la liceul din Năsăud – o altă plasare în liminal - dramatică, pe care naratorul o redă sugestiv; ,,rămas singur, Apostol fu cuprins de o spaimă dureroasă. Se simți părăsit, izgonit, străin și neputincios. Și nici măcar nu putea plânge..." (p.52), de teama de a nu părea ridicol. Salvarea va veni din îndreptarea gândului spre divin, salvare care va fi de scurtă durată însă. Lui Apostol i se transmit principii de viață de la tatăl său la sfârșitul clasei a patra- timp liminal de graniță între ciclurile de învățământ, când tatăl îi va transmite râvna dobândirii respectului în fața oamenilor, îndemnul ca sufletul să-i urmeze gândul, gândul – vorba, toate acestea fiind condițiile dobândirii echilibrului, fără a neglija datoria față de neamul românesc. Aceste principii sădite în conștiința ființei în formare vor răbufni în existența ființei tânărului în ultimul an de viață.

Moartea tatălui – moment liminal, plasează existența față-n față cu transcedentalul, schimbând viziuni: ,,Simțea împrejur întrebări fâlfâind cu aripi negre și nu îndrăznea să le privească." (p.54) Este metafora cognitivă a morții spirituale a personajului, care nu încumetă să adreseze întrebări nici destinului, nici existenței. ,,... își amintea îndrumările lui severe și-i era teamă necontenit să nu se dărâme ceva, undeva, și nu-și dădea seama ce și unde..." (idem). *A învăța, înseamnă a constitui acest spatiu al întâlnirii cu semnele, în care punctele remarcabile se regăsesc unele în celelalte, şi în care repetiția se formează deghizându-se în acelaşi timp.*[21] Mereu există imagini ale morții în învățare, la adăpostul eterogenității pe care ea o dezvoltă, în limitele spațiului pe care îl creează. Existența lui Bologa se narează prin semne plasate de narator în momentele sale importante din viață.

Un loc liminal e satul în care era amplasat cartierul diviziei de infanterie ,,Satul Zirin [...] se ascundea sub o pânză de fum și de pâclă..." ascuns după perdeaua războiului. Spațiul liminal se interpătrunde cu timpul liminal, elementele descrierii accentuând starea liminală: ,,Pe cărarea sură, în coborârea grăbită a înserării, convoiul se legăna încet" (p.41), ca, mai apoi gravitatea momentului spânzurării lui Svoboda să fie redat, descriptiv, prin metafora cognitivă a înserării ,,perdelele negre ale amurgului se lăsau tot mai grăbite" (p.42), și atmosfera apăsătoare să fie precum ,,pânza tăcerii", pe când vântul mătura pământul ,,zgâlțâind pe oamenii care se apropiau", iar zgomotul ,,îndrăznea să străpungă tăcerea". Atmosferă grea, sumbră, dominată de cromatica cenușiului în permanență redă atât războiului de pe front, cât și războiul interior al personajului.

CULTURĂ, SPAȚIU ȘI TIMP în limitele liminalului

Cultura și spațiul de manifestare sunt interrelaționate, atât omul cât și dimensiunea culturală sunt interdependente, precum și poziția geografică poate fi favorabilă unei evoluții fulminante sau, dimpotrivă, poate să o defavorizeze total. Cazul lui Apostol este diferit și special de al celorlalți dezertori, personajul fiind condamnat să aleagă în interiorul spațiului liminal calea spre eliberare, neavând posibilitatea de a modela spațiul personal după propria înzestrare culturală, morală, nici chiar civică. Spațiul frontului - loc liminal, deoarece este se află în marginile spațiale ale situațiilor limită. Spațiul se delimitează geografic, dar este vizibil şi prin expresia antistructurii în societatea pe care o controlează acest teritoriu, dat fiind faptul că soldații sunt de diferite naționalități și sunt obligați să lupte și împotriva conaționalilor. Astfel ,,Întunericul sugruma satul foarte împrăștiat în care azi trăiau mai mulți soldați dușmani decât civili" (p.46), naratorul reușind să inducă atmosfera de război atât prin

[21] Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție*, Editura Babel, București, 1995, p. 44

elementul narativ, cât și prin personaje, dar și prin secvențele descriptive: ,,Casele negre străjuiau sperioase...", iar, acolo unde se zărea câte o lumină, și aceea era „galbenă", ,,plăpândă", arătând locul unde era amplasat fie un comandament, fie un spital sau cârciumi-popote. O. Crohmălniceanu consideră că în roman: *"Cancelariile de pe front funcţionează ca nişte mecanisme perfecte în sensul că-şi îndeplinesc cu o oarbă indiferenţă rosturile criminale. Soldaţii, ofiţerii sunt numere, nume"*[22] și George Călinescu descrie situația de pe front: *Cehi, români etc. se războiesc fără să ştie pentru ce, fără însufleţire patriotică, dar şi fără speranţe naţionale*[23].

Momentul serii ca spațiu liminal e repetitiv, fie amurgul cenușiu acoperă zarea sau cade sub formă de ploaie pe geamuri, fie seara adâncește suspansul și tensiunea dintre personaje, devenind moment de introspecție, intensificând sentimentul de ambiguitate și incertitudine. Întunericul care însoțește seara poate fi interpretat ca un simbol al pericolului și al necunoscutului, personajele confruntându-se cu amenințări fie din partea inamicului, fie confruntări cu propriul întuneric sufletesc. Astfel, în moment de seară, vine căpitanul Klapca în inspecție la Bologa pe front, seara are loc discuția cu generalul Karg, în care Bologa își afirmă identitatea sa ceea ce îl face să se simtă „ușurat ca și când ar fi plâns cu lacrimi fierbinți după o suferință multă vreme înăbușită."(p.104). Apoi, când ,,Câmpul de luptă pustiu și tăcut se legăna în ceața înserării" (p.109), Bologa, reflexiv, gândește la o viață și o lume nouă, dincolo de front, apoi, încearcă să dezerteze prima oară. Spitalizat timp de patru luni, mai mult ,,al morții decât al vieții" (p.111), Bologa, aflat la limita liminalului, între viață și moarte, se zbuciumă încercând să-și definească prioritățile: ,,Moartea îl îngrozea acum mai mult decât perspectiva de a trebuit să meargă pe frontul românesc, degeaba încerca să își biciuiască ambiția, învinovățindu-se de lașitate; dragostea de viață din ce în ce mai impetuoasă, îi tăia orice avânt." [...] Datoria lui e să trăiască și să triumfe. Nu viața, ci moartea înseamnă lașitate pentru omul care are un ideal în lume." (p.119) Nehotărât, înfricoșat, epuizat, urând, iubind, sufletul lui Bologa soarbe ,,vraja primăverii, nesăturat" când se întoarce acasă și rupe logodna cu Marta, trăind fericit „pentru fermitatea hotărârii luate și mulțumirea că a lămurit o situație supărătoare" (p.174), dar simțea ,,că mai are o datorie de împlinit, dar mereu i-a lipsit curajul." (p.188) Liminalul psihicului e redat prin încercarea de a descoperi explicațiile din adâncimile nepărunse ale sufletului, de îndoielilele și întrebările sfâșietoare, pe care le mărturisește în fața preotului Boteanu, prin dorința de a dobândi credința neclintită, deoarece „Prăpastie afară, prăpastie în sufletul meu...Și la fiecare poticnire mă uit în fundul prăpastiilor..." (p.220) Majoritatea personajelor rebrerienee simt, frecvent, un gol, că ceva le lipsește, că mau au ceva de îndeplinit...

La a doua încercare de evadare, descriptivul conturează liminalul ca fiind anticipativ ,,ceața înghite zarea și întunericul împreună cerul cu pământul." (p.251) Sârma ghimpată întinsă și împletită între tulpinile brazilor, printre care încearcă să se strecoare, crengile joase ,,ca niște mâini care ar vrea să-l oprească" , urcând, ajunge la ,,marginea unei râpe care se ridică spre cer ca un zid", apoi ,,la poalele râpei găsi altă cărare." " (ibidem), ocolește o stâncă, „ca un coridor între peretele râpei și tulpinele brazilor" ,,Și iar sârmă ghimpată...Trei rânduri cu trei împletituri dese..." (p. 256). Era tocmai cărarea pe care mergeau patrulele... Parcursul său în încercarea de a dezerta este asemenea unei cărări care duce este înscrisă într-un labirint. Un labirint în care se rătăcește, la propriu, încercând să treacă pe partea cealaltă a frontului, dar și un labirint ca drum spre cunoaștere, construit și dezvoltat în situațiile limită. Și tranșeele de pe frontul de luptă pot fi văzute ca un labirint fizic în care se pierd și se luptă soldații. Labirintul poate fi interpretat și ca o metaforă pentru ambiguitatea și incertitudinea războiului și a personajelor.

[22] Ovidiu Crohmălniceanu, *Liviu Rebreanu*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, București, 1954, pp. 64-65
[23]George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Semne, București, 2003, p. 650

Războiul este prezentat ca un spațiu liminal în sensul că acțiunea se desfășoară într-un context extrem, situat între ordine și haos, viață și moarte, moralitate și imoralitate. Din punctul de vedere al psihologiei personajelor, războiul e liminal, deoarece acestea sunt aduse într-un mediu extrem care testează limitele lor morale, etice și fizice. De asemenea, războiul creează o stare de incertitudine și instabilitate în viața personajelor și în societatea din care fac parte. Valorile tradiționale sunt aduse în discuție, iar relațiile sociale sunt perturbate. Apostol resimte amplificat orice vorbă, orice atitudine a compatrioților sau a superiorilor săi, suferind.

Pe lângă aceste aspecte, războiul este prezentat ca un spațiu liminal și în sensul fizic, deoarece acțiunea se desfășoară în tranșeele de pe front, care sunt locuri de trecere între lumea civilă și cea militară, între viață și moarte. Aceste tranșee devin propriile lor universuri, în care regulile și valorile sunt diferite față de cele din afara lor. Chiar dacă, la început credea că ,,războiul e adevăratul izvor de viață" și ,,Numai în fața morții pricepe omul prețul vieții și nu mai primejdia îi oțelește sufletul."(p.61), războiul îl forțează pe Bologa să se confrunte cu dileme morale și să pună la îndoială și valorile sale, conștientizând absurditatea și fărădelegea conflictului, care nu mai este o luptă pentru dreptate sau libertate. El este nevoit să se adapteze la un mediu în care regulile sunt diferite și să își redefinească propriile convingeri pentru a supraviețui, aspect care evidențiază conținutul sau liminal psihologic- *faptele pe care ne bazăm sunt toate feluri de a face; sunt de tip psihologic.*[24] Sentimentele contează. Ele sunt parte integrantă a conștiinței și comportamentului uman.

Ion Vlad constată în *Lectura romanului* că în romanul războiului *e vorba de contactul cu o generaţie şi cu sfâşietoarele probleme ale unei lumi debusolate de evenimente, grav alterate în credinţe şi principii, în adevăruri şi în întrebări*.[25] Cenușiul domină universul lui Bologa, amurgul e cenușiu, fața personajelor frecvent e în nuanțe de cenușiu, sfârșitul vieții personajului schimbă conturul cenușiului în negru.Naratorul reușete să reflecte drama unui tânăr care, în încercarea sa de a-și trăi idealul, credințele, sfârșește condamnat.

Concluzii

Eu cred că personajele sunt mult mai interesante decât oamenii[26] afirmă într-un interviu Nicolae Manolescu. Ființa lui Bologa se construiește și își trăiește experiența ca esenţă mişcătoare, plasat în contextul în care are posibilităţi, chiar posibilitatea alegerii și a deciziei. E pe deplin justificată ideea lui Heidegger că ființa nu permite definiții, în cazul acestui personaj. Deși inspirat din fapte reale, personajul *ros până în temelii de îndoieli* [27] redă imaginea unu personaj complex, prin modul de a concepe ființa şi adevărul, prin sensul pe care-l acordă libertății, ca esenţă a adevărului, prin respingerea presiunii mediului social care încearcă să-l formeze după propria sa imagine.

Profesorul de filosofie îi intuește firea și determinarea văzând în ființa lui Apostol că ,,Se înverșunează a găsit ceva în afară de sufletul omului [...] un adevăr absolut, în dosul căruia să nu mai fie nimic, în care să se cuprindă și să se lămurească chiar și neantul..."(p.56) Prof. Mircea Dinuţ în eseul *"Pădurea Spânzuraţilor sau drumul spre lumină"* susține că: *...înainte de orice "Pădurea Spânzuraţilor" rămâne un roman al privirii, al luptei dintre întuneric şi lumină.*[28] Labirintul tranșeelor de pe front e similar labirintului interior al personajului, labirintul ființei și al conștiinței. Apostol Bologa devine Apostol al neamului, dar și al propriei ființe.

[24] Émile Durkheim, *Regulile metodei sociologice*, trad. de Dan Lungu, Iași, Polirom, 2002, p. 45
[25] Ion Vlad, *Lectura romanului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p.28
[26] revista *Dilemateca* nr. 6 / 2006
[27] Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraţilor,* Editura Litera Internațional, București, 2010, p. 56
[28] Mircea Dinuţ, articol *Pădurea Spânzuraţilor sau drumul spre lumină,* în *Revistă trimestrială pentru elevi ,* Societatea de Ştiinţe Filologice din Republica Socialistă România, nr. 3-4, 1995, Bucureşti, p.27

BIBLIOGRAPHY

SURSE PRINCIPALE

Rebreanu, Liviu, *Pădurea spânzuraților,* Litera Internațional, București, 2010.

SURSE SECUNDARE

1. Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, București, 1974.
2. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, București, 2003.
3. Crohmălniceanu, Ovidiu, S., *Liviu Rebreanu*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, București, 1954.
4. Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție*, Editura Babel, București, 1995.
5. Durkheim, Émile, *Regulile metodei sociologice*, trad. de Dan Lungu, Iași, Editura Polirom, 2002.
6. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura „Amacord", 1994.
7. Heidegger, Martin *Ființă și timp*, trad. din germană de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Bucureşti, Humanitas, 2003.
8. Kernbach,Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1955.
9. Liiceanu, Gabriel, *Tragicul: o fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Humanitas, București, 2019.
10. Riceur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, București, 1995.
11. Vlad, Ion, *Lectura romanului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2010.
12. Van, Genep, Arnold, *Riturile de trecere*, traducere de Nora Vasilescu și Lucia Berdan, Iași, Editura, Polirom, 1996.
13. Sasu, Aurel, *Liviu Rebreanu, Contemporanul nostru,* Editura, Albatros, București, 1978.
14. Revista „Dilemateca*"* nr. 6 / 2006
15. „Revistă trimestrială pentru elevi*",* Societatea de Ştiinţe Filologice din Republica Socialistă România, nr. 3-4, 1995, Dinuţ, Mircea, articol *„Pădurea Spânzuraţilor sau drumul spre lumină".*

THE ROLE OF FAITH AND PRAYER IN THE RESISTANCE OF INMATES FROM THE PERSPECTIVE OF MEMORIAL LITERATURE

Adriana Maria Călugăr (Cutean)
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Faith and prayer played a defining role in the resistance of former political prisoners incarcerated in the communist prisons of Romania. Through this work, I aim to analyze their significance and present testimonies of those who experienced imprisonment in the Romanian concentration camps. Memory and remembrance are important themes in the memorial literature of the Romanian Gulag. Testimonies from those who endured the carceral experience imposed by the communist regime bring forth journals and memoirs that facilitate our imaginary journey to understand what prisoners went through in the communist dungeons. The purpose of this article is to highlight that prayer and faith played an extremely important role during the harsh years of detention experienced by confessors, martyrs and great spiritual leaders. It illustrates testimonies of inmates confessing how they practiced prayer while imprisoned and the outcome of their prayers. Being imprisoned provided inmates with a different perspective, a new dimension that positively changed their personality. Prayer had a significant role for those deprived of their liberty helping them gain an unprecedented inner freedom, defy the absurd norms of labor, cope with the difficulties of living conditions, and provide the opportunity for escape and spiritual strengthening, while also establishing genuine interpersonal relationships based on important moral values in order to resist the extreme conditions imposed by the Romanian communist regime.

Keywords: memorial literature, resistance, carceral space, faith, prayer

Eroii şi martirii care au pătimit în închisorile comuniste din România au purtat o cruce grea, o cruce a Sighetului, a Aidului şi a Gherlei şi pentru acest fapt, nu ar trebui să rămână nimeni indiferent, să nu se ignore jertfa pe care înaintaşii noştri au făcut-o, pentru a nu fi sortiţi degradării. Cu toate că este un episod istoric amar, trebuie să ni-l asumăm, deoarece negarea acestuia poate duce la pierderea identităţii poporului nostru.

Prin cunoaşterea martirilor, a eroilor şi a trecutului, ne putem raporta la provocările prezentului şi doar aşa ne putem plasa într-un orizont al valorilor umane. În această perioadă neagră prin care poporul nostru a fost obligat să treacă s-au înregistrat o mulţime de drame, victime, procese de conştiinţă şi căderi care ne rămân o moştenire tristă, dar înălţătoare.

Credinţa a avut un rol extrem de important în anii grei de detenţie pe care i-au trăit unii duhovnici ca Arsenie Papacioc, Arsenie Boca, Sofian Boghiu, Bartolomeu Valeriu Anania, Ilie Lăcătuşu, Gheorghe Calciu Dumitreasa. Pe lângă aceştia mai sunt şi alţi mărturisitori şi martiri ca Ion Ioanid, Valeriu Gafencu, Nicolae Steinhardt, Virgil Maxim, Dumitru Bordeianu, Costache Oprişan, Nicolae Purcărea, etc. Comunismul, „ciuma roşie", i-a numit pe aceştia „trădători" şi „profitori". Este important ca nicio manipulare ideologică să nu altereze bunul simţ, onestitatea şi luciditatea de care aceştia au dat dovadă. „Ignorând tocmai suferinţa aceasta, mizând pe efectul spectaculos al bombei de presă, jurnaliştii noştri se joacă inconştient, dar la comandă, cu biografii în faţa cărora ar trebui cel puţin să îşi ridice pălăria. În cazul ierarhului de la Cluj, Bartolomeu Anania, faptul de a fi supravieţuit infernului concentraţionar este, la urma urmelor marea lui vinovăţie. Într-adevăr, cum să fii teafăr după ce ai cunoscut celula de închisoare, cum de poţi încă zâmbi, spera, scrie, călători

după ce ai trecut prin disperare, deznădejde şi torturi?“[1]. Răzvan Codrescu a considerat că „Aşa ceva nu este la îndemâna oricui să înţeleagă. În lipsa unui astfel de simţ pentru lucrurile cu adevărat profunde, un fragment de document, indiferent dacă este contrafăcut sau nu, un crâmpei de zvon, indiferent dacă se confirmă sau nu, şi o determinare întreagă sunt suficiente pentru a călca în picioare un destin, în numele ipocrit al adevărului contrafăcut.”[2]

Dintotdeauna poporul român a fost creştin. Acest lucru a fost demonstrat prin multitudinea de exemple care a fost oferită de foştii deţinuţi politici. Au fost situaţii în care Sfintele Taine s-au slujit sau s-a cântat „Hristos a înviat!” chiar în prezenţa torţionarilor. Aceste aspecte cutremurătoare reprezintă o dovadă vie a emblemei spirituale a celor închişi în închisorile comuniste.

Rugăciunea a fost singura uşurare şi singura mângâiere pe care foştii deţinuţi au resimţit-o şi prin intermediul ei, spiritul de frăţietate şi dragoste a fost instaurat, iar actele de prietenie, solidaritate, sacrificiu au fost făcute posibile. Rugăciunea este sâmburele vieţii duhovniceşti”, ,,cale spre cunoaştere”, este momentul de maximă trăire în care vorbim cu Dumnezeu. Mărturisirea lui Ioan Ianolide este un exemplu elocvent despre faptul că atât intelectualul care are cunoștințe vaste din diverse domenii, cât și omul simplu care este înzestrat cu inteligenţa lui naturală, fără a avea vaste cunoștințe, simt chemarea prin care se pot împlini din punct de vedere spiritual, prin trăirea unică dată de credință și rugăciune. Din punctul său de vedere, orice lucrare făcută de om nu poate avea forța de a transfigura, fără puterea dată de harul dumnezeiesc și ființa umană trebuie să fie purtătoare de Dumnezeu. „Temniţa oferea în primul rând încercarea credinţei, în al doilea rând condiţii de linişte, asceză şi reculegere necesare vieţii duhovniceşti. Celula era şi chilie, şi arenă romană în care fiarele sfâşiau pe creştini. Cercetarea conştiinţei şi curăţirea lăuntrică prin Taina Spovedaniei ne-au limpezit înţelegerea creştină a omului şi a lumii, iar unirea cu Hristos prin Taina Împărtăşaniei ne-a dat însufleţirea şi bucuria prezenţei lui Dumnezeu în noi. Înţelegeam că pentru a fi creştin este necesară o rupere din toate preocupările şi angajările lumii, până ce omul devine al lui Hristos şi ajunge să acţioneze şi să gândească prin El.”[3]

Dimensiunea credinţei este un element care defineşte trăirile şi viaţa celor încarceraţi, fiindu-le sprijin în timpul torturilor şi prigonirilor: „În închisori eram aşa de bine păziţi, aşa de constrânşi, că nu ne puteam gândi decât la Dumnezeu. De obicei, omul se roagă cu putere când este în necazuri. Rugăciunile celor din închisori erau primite de Dumnezeu; cu toată mizeria, cu toată răutatea comandată împotriva sărmanilor deţinuţi, aveau toţi o seninătate şi o bucurie care nu se putea să vină decât de sus, de la Dumnezeu. Rugăciunile celor din închisori erau nişte rugăciuni asemănătoare cu ale Sfinţilor Părinţi din pustiu sau a atâtor martiri arşi pe rug, care, arzând focul sub ei, erau veseli şi mulţumeau lui Dumnezeu pentru această jertfă pe care o aduceau Sfinţiei Sale. Cam aşa erau şi aceste rugăciuni din închisori, pentru foarte mulţi dintre deţinuţii politici.”[4] Prin urmare, aceştia au învăţat în spaţiul carceral să îşi mărturisească adevărata credinţă deschis şi prin trăire, fără a fi viciaţi de formalism şi de orgoliu. Grija lor permanentă era să nu cedeze presiunilor la care au fost supuşi, însă în ciuda tuturor torturilor şi a dificultăţii sistemului concentraţionar au rămas demni şi verticali.

O preocupare obsesivă a sistemului dictatorial comunist a fost negarea vehementă a credinţei. Cei încarceraţi se rugau fierbinte, creşteau duhovniceşte şi discutau diverse teme istorice, filozofice sau literare. În tot acest timp ei erau ademeniţi cu false promisiuni că vor fi în curând eliberaţi sau că vor ave un trai mai bun sau mai liniştit în schimbul convertirii în securist, trădător sau informator. Tăria spirituală pe care au avut-o cei mai mulţi dintre foştii

[1] Răzvan Codrescu, *Sfinţii închisorilor în ,,Lumea credinţei“. Din rezistenţa României creştine împotriva ateismului comunist,* Editura Lumea Credinţei, Bucureşti, 2014, p. 53
[2] *Ibidem,* p.53
[3] *Ibidem,* pp. 59-61
[4] Danion Vasile, *Din temniţe spre sinaxare,* Ediţia a doua, Editura Areopag, Bucureşti, p. 100

deţinuţi nu i-a lăsat să capituleze moral şi să accepte să facă niciun compromis. Danion Vasile mărturisește că supraviețuitorii din iadul comunist spuneau că în închisoarea de la Târgu Ocna se poate remarca «aspectul duhovnicesc al închisorii Târgu-Ocna», prin numeroasele viziuni creştine pe care le-au avut deţinuţii şi prin gesturile lor curate și simple, care duceau spre sfinţenie. S-au ajutat foarte mult unii pe alții să reziste condițiilor extrem de grele sau să moară ca niște creștini adevărați. „Dacă despre fenomenul Piteşti se vorbeşte atât de mult, ca despre o lucrare satanică de distrugere a omului, trebuie să se vorbească şi despre fenomenul *Târgu-Ocna ca lucrare divină de restaurare a omului, în plin iad comunist.* Fiind acolo, în plină suferinţă, s-a trăit frăţietatea ca o împărtăşanie."[5]

În acei ani pe care i-au petrecut în închisoare, deţinuţii au încercat să se depăşească, au vorbit cu ei înşişi, s-au descoperit şi s-au cunoscut mai mult decât în orice alte circumstanţe. A fost un proces greu în care s-au străduit să-şi depăşească limitele. Duhovnicul Arsenie Papacioc mărturisește: „Mi-a fost foarte greu să suport închisoarea. Dar mi-e greu să spun cât de mult m-am folosit de ea. Erau suferinţe care te depăşeau. Ajunsesem nişte schelete. Ne scoteam dinţii din gură şi îi aruncam pe jos. N-am văzut în viaţa mea oameni piele şi os cum am văzut acolo. Dar cel mai mult m-a impresionat un vecin de celulă care, din atâtea chinuri, ajunsese să nu-şi mai amintească nici măcar numele soţiei! Îmi dădeau lacrimile de mila lui şi a celorlalţi, dar încercam să-i încurajez, spovedindu-i."[6] O legendă vie a rezistenţei împotriva dictaturii comuniste a fost Arsenie Papacioc. Pentru el şi pentru mulţi alţii ca el, temniţa a însemnat o experienţă prin care au intenţionat să se transforme, dar să şi transforme. Numărul real al celor care s-au jertfit şi au plătit în anumite situaţii chiar cu propria viaţă, perseverenţa, dorinţa şi curajul de a-şi păstra principiile creştine, este necunoscut. Dragostea a fost cea care i-a unit foarte mult, neputând fi alungată de torturi sau bătaie. Mulţi dintre foştii deţinuţi au scăpat cu viaţă din mrejele carcerei datorită tinereţii, a credinţei şi a dragostei pentru cel aflat în suferinţă. Prin tortura fizică, torţionarii şi-au propus să distrugă în primul rând credinţa, virtuţile, valorile, familia, istoria. În spaţiul carceral comunist, deţinuţii au fost supuşi unor presiuni nemaiîntâlnite şi au fost aspru pedepsiţi pentru demnitate, curaj şi iubirea de ţară şi de aproapele.

Generaţiile care au urmat şi care vor urma nu trebuie să suţină şi să încurajeze ignoranţa, ci trebuie să lupte pentru a înfrunta indiferenţa, frica şi îndoiala. Mărturiile despre viaţa în detenţie sunt numeroase şi din acestea avem posibilitatea să învăţăm să discernem demnitatea de compromis, adevărul de minciună, sau binele de rău. Aspazia Oţel Petrescu afirma: „Cred că generaţia care ne urmează nouă va trebui să facă rodnică jertfa noastră din închisori. Pe cât va fi posibil, fiindcă, în primul rând, generaţia către care ziceţi să mă adresez va fi mai încercată decât noi. Capcanele sunt multiple şi mult mai perfide şi e mult mai greu de făcut faţă la ele. Noi am avut în faţă una şi bună: trebuia să rezistăm ateizării, apostaziei comuniste, atât şi nimic mai mult. Acum, apostaziile sunt multiple, sunt mai cuprinzătoare, sunt mai perfide, sunt mai greu de depistat."[7] Aceasta îi sfătuiește pe cei care i-au ascultat și i-au citit mărturiile, astfel: „Ca sfat aşa, ca experienţă, scos din experienţă, stâlpul care te face într-adevăr să nu greşeşti este Iisus Hristos. Ca să nu greşeşti, în tumultul ăsta de idei şi de manipulări, trebuie să te referi întotdeauna la acelaşi stâlp, la acelaşi exemplu. Noi ştim că Mântuitorul este Calea, Adevărul şi Viaţa. Ca atare, ori de câte ori eşti pus într-o situaţie în care nu ştii încotro să o iei, întrebarea pe care trebuie să o pui este: unde m-ar fi sfătuit Mântuitorul să merg? Unde m-ar fi condus sau, mai clar, ce ar fi spus El într-o asemenea împrejurare?"[8]

---

[5] *Ibidem,* pp. 178-179
[6] Răzvan Codrescu, *op. cit.*, pp. 289-290
[7] Aspazia Oţel Petrescu, *Cu Hristos în celulă,* ediţia a doua, Editura Areopag, Bucureşti, 2012, p. 12
[8] *Ibidem* p. 13

Duhovnicul Iustin Pârvu încearcă să ofere o explicaţie a cauzei nefericirii oamenilor şi a răului existent în lume precizând că această sursă constă în felul în care oamenii se îndepărtează de Dumnezeu. Acesta crede că o persoană care se îndepărtează de divinitate îşi pierde sensibilitatea și trăirea.

O învăţătură pe care o putem desprinde este că în ciuda greutăţilor şi a anilor dificili petrecuţi în temniţă, omul îşi poate păstra demnitatea şi tăria de caracter, datorită ancorării în credinţă: „omul trebuie să creadă ca să poată înţelege! Cu credinţa vezi până departe, mai departe decât vezi cu raţiunea. Credinţa este, până la urmă, puterea de a iubi."[9] Anumiţi oameni pot trăi şi simţi credinţa prin felul lor de a fi, prin educaţia primită în familie, alţi oameni se prăbuşesc, caută, rătăcesc, dar găsesc credinţa în anumite momente neaşteptate. În închisoarea de la Piteşti, au existat oameni care au intenţionat să degradeze concepte esenţial precum familia, dragostea, credinţa. Cu toate acestea, cu ultima părticică de credinţă care le era ancoră şi sprijin, s-au ridicat și au iertat.

Condiţiile din închisori erau inumane şi vitrege, dar uneori, s-au petrecut lucruri nemaiîntâlnite, incredibile, care au fost catalogate adevărate miracole. Un astfel de miracol este relatat de Atanasie Berzescu, care a dus o luptă grea cu boala care îl chinuia, petrecând un timp îndelungat la infirmeria închisorii Aiud. Acesta mărturiseşte: „toată noaptea m-am zbătut între viaţă şi moarte. Dimineaţa, când s-a dat deşteptarea, intrând gardianul în salon, eu am ridicat capul puţin de pe perină, aruncându-mi privirea asupra camerei. Parcă la o comandă, toţi bolnavii au ridicat capul sus şi se uitau la mine ca la altă minune. Eu trăiam. În ciuda morţii, mă mişcam. Se petrecuse o minune. Fără medicamente, din acea dimineaţă de început de iulie 1954, aveam impresia că mă simt mai bine. O rumoare în tot salonul...Inima îşi spunea cuvântul. Bătea, bătea a viaţă. Biruise. Dumnezeu a întărit-o cu puterea dragostei Lui şi a neamului nostru românesc. Medicamentul care m-a salvat de la moarte a fost credinţa în Dumnezeu."[10] Medicii nu au găsit explicaţia cum acesta a supravieţuit bolii. Datorită stării extrem de accentuate a bolii, deţinutul nu a mai beneficiat de medicamente, considerâandu-se că le-ar fi luat în zadar. În temniţele comuniste se murea fără medicamente, fără hrană, fără haine.

O altă mărturie asemnănătoare celei de mai sus este a părintelui Adrian Făgeţeanu care întăreşte ideea că salvarea se găsea întotdeauna în credinţă: „Nu o să mă crezi, frate, dar în închisoare am fost cel mai aproape de Dumnezeu. Acolo preţuiai tot darul de la Dumnezeu. Preţuiai aerul pe care, într-o celulă suprapopulată, îl căutai câteva secunde, cu rândul, stând cu nasul sub crăpătura uşii. Preţuiai pâinea (două felii, prin care întrezăreai lumina soarelui), alături de mierea unei vorbe bune. Eram slabi, dar ne ajutam între noi. Lui Vasile Voiculescu i-am dat din porţia mea. Firav şi abia ţinându-se pe picioare, era pus să ducă nişte hârdaie mai mari decât el. Nu putea să le ridice şi atunci gardienii în pedepseau tăindu-i raţia de mâncare...În închisoare aveai nevoie de hrană, dar mai presus de toate, de cuvântul lui Dumnezeu. Prin El ne-am arătat puterea."[11] Adrian Făgeţeanu redă un alt episod semnificativ din experiența pe care a trăit-o în închisoarea de la Aiud. Acesta rememorează clipe unice și înălțătoare care vor rămâne pentru totdeauna în mintea celor care le-au trăit: „Îmi amintesc că la Aiud îmi făcusem un calendar pe degete, după metoda Gauss. Am calculat data Paştelui şi mi-am dat seama că era exact în acea noapte. Fără să mă mai gândesc la urmări, am început să strig: Hristos a înviat! Şi imediat din toate celulele a începu să răzbată spre cer cântarea cea minunată. Răsuna Aiudul de chemarea speranţei, de strigătul nostru de bucurie, spre disperarea gardienilor care credeau că am început o revoltă. Alergau nebuneşte prin curte şi

[9] Adrian Alui Gheorghe, *Cu Părintele Iustin Pârvu despre moarte, credinţă şi iubire,* Editura Conta, Piatra Neamţ, 2006, p. 128

[10] Fabian Seiche, *Martiri și mărturisitori români din secolul XX. Închisorile comuniste din România,* Editura Agaton, Făgăraș, 2010, p. 125

[11] Gheorghe Penciu, *Medici în recluziune,* Editura Vremea, Bucureşti, 2001, p.1

trăgeau focuri de avertisment, dădeau telefoane şi cereau întăriri. Erau speriaţi de glasurile noastre reunite, de forţa spirituală a credinţei , pe care nicio fereastră zăbrelită nu o poate opri. Sunt multe lucruri pe care nimeni altcineva nu le poate înţelege. Tăria pe care ţi-o dă Dumnezeu ar fi una dintre ele...În închisoare încetezi să exişti, doar Hristos te ţine în viaţă."[12]

Toate experimentele care au fost aplicate pe sufletele oamenilor nu au avut puterea să îi determine să cedeze, să renunţe la luptă. Cu toate că „au trăit mlaştina deznădejdii, nu au deznădăjduit de puterea lui Dumnezeu; au simţit muşcăturile sălbatice ale fiarei, dar au avut curajul să o înfrunte cu privirea aţintită către Dumnezeu. Tineri cu suflete curate au suferit chinuri de neimaginat pentru mintea omenească. E o taină cutremurătoare pe care nu o putem înţelege cu mintea noastră limitată. Aceşti tineri au fost chinuiţi şi sufleteşte şi trupeşte, de aceea sunt mari înaintea lui Dumnezeu. Sunt Sfinţi Mucenici apropiaţi de noi spiritual, dar şi ca timp istoric. Ei se încadrează armonios într-o continuitate de jertfă a neamului nostru, fiecare frântură de timp istoric românesc fiind sfinţită prin jertfă. Şi generaţia noastră trebuie să se jertfească pentru credinţă şi neam pentru a nu ştirbi această lucrare dumnezeiască. De aceea trebuie să îi rugăm să ne ajute, pe noi cei de astăzi, să ne păstrăm credinţa dreaptă."[13]

Foştii deţinuţi au făcut eforturi considerabile pentru a-şi păstra integritatea şi moralitatea, însă, în anumite situaţii, experineţele din spaţiul carceral au demonstrat că puterea omului este limitată şi poate fi învinsă. Dar, „pentru ca omul să fie de neînvins are nevoie de harul lui Dumnezeu. [...] În faţa lui Dumnezeu nu se poate sta decât în genunchi şi cu capul plecat. Acestei posturi a omului i se zice umilinţă. Acestei umilinţe i se zice frică de Dumnezeu. Frica de Dumnezeu este unicul izvor al curajului ce-l caracterizează pe un erou. Tot ce este în afară de acesta este bravadă, e zgomot de tobă şi sunet de trompetă spartă. Celui ce-i este frică de Dumnezeu nu-i mai este frică de oameni."[14]. De asemenea, se remarcă rolul important al credinței și al rugăciunii în acele momente cruciale ale vieții ca și deținut: „Mă rugam cu lacrimi lui Dumnezeu să nu mă părăsească, să mă ajute să birui această încercare diavolească...Știam ce mă aşteaptă. Păşind spre o cameră de anchetă necunoscută îmi spuneam în gând rugăciunea inimii: *Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluieşte-mă, pe mine, păcătosul!* Cred că niciodată n-am spus această rugăciune cu mai multă credinţă şi nădejede în ajutorul de sus...În cele din urmă am căzut jos fără suflare parcă, nu mai simţeam nimic. În starea de inconştienţă în care mă găseam, doar buzele fremătau fără controlul meu, repetând rugăciunea salvatoare."[15]

Oboseala la care au ajuns cei încarceraţi era psihică şi fizică, dar şi-a găsit alinare doar în Dumnezeu, rugăciune şi în credinţă. Aceasta este o teorie pe care mulţi nu pot să o înţeleagă, însă ea poate fi verificată de o mulţime de mărturii făcute de cei care au supravieţuit calvarului comunist. Cu toate că aveau trupurile vlăguite, fără carne, simple schelete, supravieţuitorii mărturisesc faptul că nu şi-au pierdut speranţa. În ciuda condiţiilor preferenţiale şi a traiului bun de care au avut parte cei mai mulţi torţionari, foarte mulţi dintre ei s-au sinucis sau au murit timpuriu, în timp ce foştii deţinuţi şi-au dus crezul mai departe şi şi-au continuat viaţa cu toate încercările ei. La credinţa în Dumnezeu nu au renunţat în majoritatea situaţiilor, aceasta fiind taina care i-a susţinut pentru a trece prin prigoana comunistă.

În temniţele comuniste, cei încarceraţi erau bătuţi pentru orice activitate intelectuală, fizică sau spirituală care îi ajuta să îşi ridice moralul, să depăşească momentele dificile şi să se susţină. Toţi mărturisitorii spun că erau conştienţi că suferinţa trebuie acceptată şi că au avut întotdeauna alături harul lui Dumnezeu. De exemplu, Constantin Rodas a declarat că nu a simţit o durere insuportabilă şi ieşită din comun niciodată, în ciuda bocancilor primiţi peste

[12] *Ibidem* , p. 1
[13] Fabian Seiche, *op. cit.*, p. 381
[14] Gheorghe Jijie, *Vică Negulescu. Monografie*, Editura Vicovia, Bacău, 2009, p. 272
[15] Gheorghe Jijie, *op. cit.*, p. 274

piept. O mărturie asemănătoare este cea a părintelui Dimitrie Bejan: „Ne-am deprins cu viaţa de celulă. Trăim în rău ca-n elementul nostru. Dar ne ridicăm – prin preocupări – deasupra mediului ticălos. Trăim aici încarceraţi. Dar de mult timp am evadat şi sufletele noastre ne plasează lângă cer. De mult mâncarea pe care o primim ne lasă indiferenţi. O mâncăm fără gust, fără discuţii pe marginea calităţii şi a cantităţilor."[16] Părintele povestește că de multe ori constatau că în gamelă era mâncare și mâncau fără a comenta, fără a se grăbi, după ce se închinau. Credința a fost cea care l-a înălțat și l-a ajutat să îndure bătaia, frigul și foamea și să nu simtă suferința „Fiecare are un înger păzitor. Am trecut foarte uşor prin puşcărie. Foarte uşor. Am suferit exact ca şi ceilalţi, şi de foame şi de frig, dar n-am simţit suferinţa. Poate am stat mai mult la zarcă, dar nu am simţit suferinţa. Este foarte greu de crezut lucrul acesta. Am mai spus şi la alţii, este foarte greu de admis. Nu-ţi vine să crezi, dar aşa a fost. Eu am plutit pe deasupra lucrurilor."[17]

În nenumărate situaţii deţinuţii simţeau că aparţin aceleiaşi familii, în mijlocul căreia trăiau şi se simţeau apăraţi, dar nu individual, ci ca o unică emblemă în care toate suferinţele şi bucuriile se suprapun. Acest sentiment trăit intens i-a determinat pe mulţi să fie uniţi şi legaţi de semenii lor. În această manieră, aceştia au descoperit credinţa nu doar din punct de vedere teoretic, ci şi practic, prin fapte, trăind conştient ca buni creştini. Pentru a putea trăi astfel, deţinuţii erau nevoiţi să se redescopere pe sine – o experienţă extrem de dificilă în nişte circumstanţe în care condiţiile în care se desfăşura traiul în comun erau aproape imposibile. Principiile morale au fost cele care i-au călăuzit permanent şi aceştia conştientizau că religia creştină cere ca totul să se facă pentru binele celuilalt, faptele bune fiind o consecinţă necesară şi firească a credinţei. Săvârşirea lucrurilor bune era cel mai sigur mijloc pentru a asigura comuniunea cu Dumnezeu. Spre exemplu, Nicole Valery Grossu, în momentele în care era torturată psihic şi fizic şi-a impus cu ardoare să zâmbească torţionarului din dorinţa de a nu-şi pierde umanitatea. Mulţi au catalogat-o „nebună" şi pare un gest extrem, un moment de pierdere a lucidităţii, însă pentru ea a fost normalitate.

Suferinţa, deznădejdea au fost coordonate care au predominat în timpul experienţelor carcerale şi viaţa spirituală a deţinuţilor s-a pendulat între acestea. Realitatea spirituală poate fi greu descrisă. Cuvintele devin neîncăpătoare şi neputincioase, însă acestea rămân singurele instrumente valabile în momentul intrării în comuniune cu ceilalţi. Pentru Virgil Maxim, o viață creștină nu reprezintă doar un sector al unei societăți creștine, ci înseamnă și un efort viu și permanent, ducând o viață de smerenie, cercetare și dragoste lucrătoare „Viaţa creştină înseamnă lacrimi de bucurie şi mulţumire pentru biruinţele asupra slăbiciunilor şi patimilor personale şi a tuturor ispitelor, lacrimi de bucurie la picioarele lui Iisus cel răstignit, pentru că nu ai fi cunoscut dragostea de frumosul şi binele moral, de iubirea aproapelui, întregii creaţii minunat şi sfânt întocmită, dacă însuşi Creatorul nu ţi-ar fi descoperit-o ochilor, văzului şi ochiului minţii, punându-şi viaţa pentru semeni, rugându-se pentru inconştienţa lor: «Iartă-i, Doamne, că nu ştiu ce fac!». Vieţuirea creştină înseamnă toate acestea şi, ca o încununare a lor, dorul de a intra în comuniune cu El, de a te integra și de a fi integrat în El."[18] Mulți dintre deținuți erau foarte tineri când și-au propus cum să viețuiască din punct de vedere moral și creștinesc. Tratau totul cu o foarte mare seriozitate și erau preocupați de evoluția lor spirituală, luptând cu toată forța sufletească și trupească pe care o aveau.

Cei prigoniţi în regimul dictatorial comunist au stat într-o stare de vigilenţă şi de veghe permanentă pentru a nu-şi trăda prietenii, familia, neamul, de a mărturisi întotdeauna adevărul, pentru a-şi păstra limpede conştiinţa. În închisorile comuniste au legat prietenii, legături sufleteşti care le-au oferit ocazia să se confeseze şi să îşi împărtăşească prăbuşirile,

[16] Dimitrie Bejan, *Bucuriile suferinţei. Viaţa unui preot martir*, ediţia a doua, Editura Mănăstirea Sihăstria, 2010, p. 95
[17] Dimitrie Bejan, *op. cit.*, p. 96
[18] Virgil Maxim, *Imn pentru crucea purtată,* ediţia a treia, Editura Babel, Bacău, 2012, pp. 105-107

luptele, încercările, stările sufleteşti cauzate de sistemul totalitar. În ciuda senzaţiei de foame care le chinuia trupurile slăbite, aceştia îşi potoleau măcar apetitul pentru cunoaştere. Constituia un prilej cu care deţinuţii puteau să scoată din „desaga minţii sale" tot ce acesta avea mai constructiv şi mai bun. Doar în acele momente sufletele celor încarceraţi se puteau hrăni cu „merinde alese". Astfel, s-au şlefuit multe caractere şi s-a trecut de la cunoaştere la înţelepciune. Acest aspect este certificat prin ceea ce a mărturisit fostul deţinut Virgil Maxim: „Toate piesele noastre sufleteşti, toate darurile şi toate virtuţile nu pot servi existenţei noastre decât dirijate de înţelepciune. Fără ea, existenţa e iraţională. Piere! Pentru că orice existenţă umană, fie individuală, fie socială, îşi are raţiunea numai în Înţelepciunea divină. [...] Staţi deci tari, având mijlocul vostru încins cu brâul adevărului şi îmbrăcaţi-vă cu platoşa dreptăţii. Şi încălţaţi picioarele voastre cu sandalele vestirii Evangheliei păcii. În toate luaţi pavăza credinţei. Luaţi şi coiful (nădejdea) mântuirii şi sabia Duhului care este cuvântul lui Dumnezeu."[19]

Flămânzi, chinuiţi, torturaţi şi bătuţi, foarte mulţi deţinuţi au depăşit graniţele cu limitele suportabilului. În permanenţă li s-a solicitat să îşi vândă sufletul pentru a se putea realiza celebra „reeducare", dar foarte mulţi au refuzat categoric să facă pactul cu diavolul, fiind susţinuţi de frica de prăbuşirea a conştiinţei. Torţionarii nu au conştientizat că: „Dumnezeu nu poate fi smuls din sufletele oamenilor. Omul fără Dumnezeu cade, cu Dumnezeu se desăvârşeşte. Dumnezeu este realitate imediată pentru cei ce trăiesc viaţa în duh. Lumea trebuie să crească din sufletele oamenilor, căci dacă vine din afară este strivitoare. Nu mă angajez politic, nu doresc să ajung om politic, dar nu accept limitarea libertăţii mele sufleteşti. Problemele mele de conştiinţă le rezolv în comunicarea sufletului meu cu Dumnezeu."[20]

Ioan Ianolide credea că dacă majoritatea oamenilor și-ar face un proces de conștiință autentic și sever, stând cu sufletul deschis și cu o responsabilitate asumată în fața lui Dumnezeu, nu ar mai trebui făcută justiția de către oameni. Aceia care au sufletul neîntinat, au un comportament demn și aplică legile morale din interiorul lor, legi care sunt superioare celor omenești. „Întregindu-le şi desăvârşindu-le pe acestea din urmă, credinţa este un mijloc superior de cunoaştere, o atitudine ideală a omului în societate. Căci nu poate fi dăunător societăţii cel ce iubeşte oamenii şi se jertfeşte pentru fericirea lor. Avem deci datoria să-L mărturisim pe Hristos, pentru a restabili demnitatea creştinismului şi pentru a restaura adevărata ierarhie a valorilor."[21] Ioan Ianolide a fost impresionat de forța fabuloasă pe care a avut-o Valeriu Gafencu în lupta pe care a dus-o cu torționarii, de capacitatea sa de a se jertfi și de a rămâne neclintit în credință.

Valeriu Gafencu merită să primească o atenţei deosebită, deoarece viaţa acestuia s-a schimbat şi s-a transformat într-un adevărat model de moralitate şi într-o scară care înalţă spre virtuţi dumnezeieşti. Pentru mulţi dintre deţinuţi, foştii lui colegi de celulă, Valeriu Gafencu a reprezentat o „evadare" din *viaţa de bezne*[22] . Acesta a fost o figură emblematică şi impresionantă prin jertfa sa, prin dăruirea semenilor săi, prin trăirea duhovnicească intensă. În inimile tuturor celor care au avut şansa să îl cunoască a rămas ca o imagine plină de iubire şi lumină. Este cunoscut ca „Sfânt al închisorilor" şi Virgil Maxim îl prezenta astfel: „Valeriu Gafencu ardea...Ardere de tot, la propriu, în faţa tuturor, ca o făclie de lumină spre care şi de la care fiecare lua putere sufletească şi trupească. Cuvintele lui erau purtătoare de duh.

[19] *Ibidem,* p. 193

[20] Ioan Ianolide, *Întoarcerea la Hristos. Document pentru o lume nouă,* ediţia a doua, Editura Bonifaciu, Bucureşti, 2012, p. 74

[21] *Ibidem,* p.74

[22] Voi n-aţi fost cu noi în celule / să ştiţi ce viaţa de bezne, / sub ghiare de fiare, cu guri nesătule, / voi nu ştiţi ce-i omul când prinde să urle, / strivit de cătuşe la glezne. Radu Gyr, *Voi n-aţi fost cu noi în celule,* din volumul *As 'noapte Iisus mi-a intrat în celulă – Poeţi după gratii,* Editura Elisavaros, Bucureşti, 2005, p. 65

Gesturile lui erau binecuvântări şi îmbrăţişări. Faptele lui arareori sau târziu sesizate şi descoperite erau daruri integrale ale fiinţei lui. Valeriu nu dăruia, se dăruia."[23] Virgil Maxim își continuă mărturisirea despre Valeriu Gafencu, despre capacitatea acestuia de a se jertfi: „Capacitatea de jertfă era concretizată în cuvintele Mântuitorului: «*Dacă îţi dă cineva o palmă pe obrazul drept, întoarce-l şi pe cel stâng», «Dacă îţi ia haina, dă-i şi cămaşa», «Dacă te sileşte cineva să mergi cu el o milă pe jos, mergi cu el două», «Iubiţi pe vrăjmaşii voştri» şi «Nu este mai mare dragoste decât să-şi pună cineva viaţa pentru prietenii săi»,* la Valeriu era aşa de firească, încât dacă n-ar fi făcut-o în ascuns, tainic, pe mulţi i-ar fi tulburat sau i-ar fi smintit chiar."[24]

Cuvintele cu care i-a călăuzit pe mulţi şi îndemnurile pe care le-a lăsat sunt considerate izvoare de credinţă autentică şi dreaptă: „Putem prezenta lumii un plan creştin concret de viaţă şi guvernare? Creştinii propun lumii o spiritualitate, iar lumea trebuie să găsească formele de viaţă corespunzătoare ei în actuzalitate. Fundamentarea lumii pe credinţă este o reîmprospătare necurmată a Evangheliei. Duhul apostolic şi martiric trebuie să rămână mereu viu. Năzuinţele sfinte trebuie să vibreze necontenit în lume. Năzuim spre o lume creştină, arzând în flacăra credinţei şi a iubirii, urmând patimile şi martiriul."[25]

În temniţă, existau situaţii în care uneori apăreau neînţelegeri cauzate de condiţiile de trai inumane şi foarte grele, dar Valeriu Gafencu făcea în aşa fel încât acestea dispăreau prin intenţiile sale bune şi prin dragostea cu care îi înconjura pe cei din jurul său. „Această comunitate restrânsă era ideală, dar nu lipsită de ispite şi frământări. Forme subtile de mândrie ori de invidie tulburau sufletele. De asemenea, s-a înţeles că oricât este de mare dorinţa comuniunii, totuşi, fiecare om este unic, are viaţa lui, evoluţia lui, specificul lui, care nu poate fi confundat cu un altul, ci numai comunicat. Se iscau tensiuni din nimic, dintr-un gând rău. Şi am înţeles că nu orice gând rău este un păcat, ci numai cel care este acceptat de conştiinţă şi devine patimă. Lăcomia a fost una dintre ispite şi împotriva ei a funcţionat bine spovedania comună. Lenea şi comoditatea au tulburat liniştea uneori, dar când s-a tras semnalul de alarmă, au dispărut ca prin minune. Virtuţi care în singurătate păreau bine înstăpânite de suflet, se dovedeau fragile la întâlnirea cu oamenii. Se întâmpla adesea să simţim unul faţă de altul porniri rele pentru un cuvânt nepotrivit, pentru o vorbă ce părea în plus, pentru un gest pripit, pentru o dorinţă ce părea exagerată."[26] Ioan Ianolide redă în detaliu maniera în care patimile pot devine virtuți și cum ura se poate transforma în iubire pură și necondiționată. „Mica noastră comunitate era o şcoală a desăvârşirii. Am învăţat că fiecare patimă se poate înlocui cu o virtute, prin care Dumnezeu este activ în om. Orizontul nostru lăuntric s-a lărgit. Am învăţat să ne iubim, să ne îngăduim unii pe alţii, să ne răbdăm reciproc, să ne vedem într-o largă înţelegere umană, nepoticnindu-ne de clipă, să alergăm cu sârg către ţinta finală a slavei lui Dumnezeu."[27]

În această manieră a rămas Valeriu Gafencu viu pentru totdeauna în memoria celor care au avut şansa să îl cunoască. Privirea sa caldă emana în permanenţă lumină în ciuda suferinţei pe care a îndurat-o şi a bolii sale necruţătoare. Cucerea mereu printr-o frumuseţe morală unică. Richard Wurmbrand este o dovadă clară în acest sens. Evreul s-a convertit la religia creştină după numeroasele discuţii pe care le-a purtat cu Valeriu Gafencu, dar şi în urma comportamentului pe care acesta l-a avut faţă de el. „Valeriu s-a purtat cu Wurmbrand dumnezeieşte! Nu eram acolo când i-a dat Stratan streptomicina lui Valeriu, dar am auzit după aceea. M-am bucurat foarte tare! Deşi el nu mai avea speranţă de viaţă. Dar i-a dat

[23] Virgil Maxim, *op. cit.*, p. 172
[24] *Ibidem*, p. 172
[25] Monahul Moise, *op. cit.* p. 254
[26] Ioan Ianolide, *op. cit.* p. 58
[27] *Ibidem*, p. 60

medicamentele lui Wurmbrand. [...] Era de o evlavie greu de descris.[28] Acest moment a fost pentru colegii săi de celulă un element de referinţă, un motiv de înălţare sufletească. Toţi cei încarceraţi nu mai aveau senzaţia că sunt închişi şi încătuşaţi şi uitau că sunt în închisoare, dăinuind în ei dorinţa de a discuta cu el şi de a-l asculta fără întrerupere.

Credinţa a avut un rol extrem de important în rezistenţa pshică şi fizică a deţinuţilor. O condiţie esenţială a vieţii din detenţie pentru a putea trăi o viaţă spirituală, depăşind lipsurile materiale şi schingiuirile. Condiţiile de trai au fost mizerabile, deţinuţii au îndurat frig, foame şi umilinţă şi o explicaţie plauzibilă a supravieţuirii celor care au fost condamnaţi în închisorile comuniste a fost de natură mistică. Lipsa hranei şi a căldurii aveau scopul de a distruge capaciţăţile intelectuale şi forţele trupeşti ale deţinuţilor. Cu toate aceste lipsuri, foştii deţinuţi politici afirmă că, prin credinţa care le-a luminat sufletele ca o candelă vie şi nestinsă, au rezistat, nu au făcut rău, s-au comportat civilizat.

BIBLIOGRAPHY

Alui Gheorghe, Adrian, *Cu părintele Iustin Pârvu despre moarte, jertfă și iubire*, Editura Conta, Piatra Neamț, 2006

Anastasescu, Octavian, *Lângă Valeriu Gafencu, Sfântul închisorilor,* colecţia *Din temniţe spre Sinaxare*, Editura Areopag, Bucureşti, 2014

Bejan, Dimitrie, *Bucuriile suferinței. Viața unui preot martir*, ediția a doua, Editura Sihăstria, Târgu-Neamț, 2010

Budeancă, Cosmin, (coord.), *Experienţe carcerale în România comunistă*, volumul I, prefață de Lucia-Hossu Longin, Editura Polirom, Iași, 2007

Constante, Lena, *Evadarea tăcută. 3000 de zile singură în închisorile din România,* ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ioana Bot, Editura Humanitas, București, 2013

Ianolide, Ioan, *Întoarcerea la Hristos. Document pentru o lume nouă*, ediția a doua, Editura Bonifaciu, București, 2009

Ianolide, Ioan, *Testamentul unui nebun*, Bacău, Editura Bonifaciu, 2015

Jijie, Gheorghe, *Vică Negulescu. Monografie*, Editura Vicovia, Bacău, 2009

Maxim, Virgil, *Imn pentru crucea purtată,* Ediția a II – a, Editura Antim, București, 2002

Opriș, Gheorghe, *Drumul Golgotei. Memorii din timpul detenției politice*, ediție îngrijită și adnotată de teolog Vasilică Militaru, Editura Vicovia, Bacău, 2008

Oțel Petrescu, Aspazia, *Cu Hristos în celulă*, ediția a doua revăzută, Editura Areopag, București, 2012

Păun, Nicu, *Muntele suferinței*, Editura Institutul European, Iași, 1997

Penciu, Gheorghe, *Medici în recluziune,* Editura Vremea, București, 2001

Seiche, Fabian, *Martiri și mărturisitori români din secolul XX. Închisorile comuniste din România*, Editura Agaton, Făgăraș, 2010

Tudor, Ilie, *De sub tăvălug*, ediția a doua, Fundația Scrisul Românesc, Craiova, 2004

Vasile, Danion, *Din temniţe spre Sinaxare*, Editura Areopag, Bucureşti, 2011

Vișovan, Aurel, *Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, pentru ce m-ai părăsit? Reeducarea de la închisoarea Pitești*, ediția a treia, Editura Napoca Star, Cluj Napoca, 2006

****Sfinţii inchisorilor în lumea credinţei: din rezistenţa României creştine împotriva ateismului comunist,* texte alese, prefață și note de Răzvan Codrescu, Editura Lumea credinţei, Bucureşti, 2014

[28] Octavian Anastasescu, *Lângă Valeriu Gafencu, sfântul închisorilor,* Editura Areopag, Bucureşti, 2014, p.67

CONFRONTING THE PAST IN MILAN KUNDERA'S NOVEL IGNORANCE

Andra-Ioana Pușcoci
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: In the novel Ignorance, Milan Kundera reshapes the Homeric myth of the eternal return to highlight the emotional difficulty an exile faces when returning to his native land. The protagonist of the text, Irena, is a modern incarnation of the Homeric hero Odysseus. Exiled for two decades in France because of the communist regime in the Czech Republic, Irena longs to return home. During this journey, Kundera highlights truthful socio-political realities, such as the status of immigrants in France at the time or the political events that took place in the Czech Republic during the Soviet occupation. Although during the exile Irena feeds on the illusion of a successful return to her origins, the text reveals the fact that time has irreparably changed reality, and the landmarks of the main character exist only in her memories. Thus, Kundera reinterprets the myth of Odysseus and adapts it to a new geographical space, emphasizing the natural propensity of any wanderer to return to the stability offered by his native places. Through intertextuality, the Czech author creates an arc over time, proving the fact that human coordinates remain constant.

Keywords: exile; minor literature; the myth of the eternal return; rewriting; communism

Mitul întoarcerii acasă: remodelare și adaptare

Călătoria odiseică spre Ithaca a devenit, în timp, un mit al eternei reîntoarceri, pe care numeroși autori l-au transferat și l-au adaptat în propriile texte. Prin revenirea la călătoria plină de peripeții a lui Ulise se subliniază, de fapt, ciclicitatea temporală. Prin ruperea de linearitatea evoluției se reabilitează ideea de ciclu și de fluctuație periodică. Preocupat de tendința de repetare a perioadelor istorice, Mircea Eliade observă poziția angoasantă în care se află omul modern în raport cu anterioritatea. Mergând spre progres, individul modern se află întru-un vortex ce înaintează prea repede pentru a-i da stabilitate istorică. Apare, astfel, nevoia de întoarcere spre trecut: „pentru omul tradițional, omul modern nu oferă nici tipul unei ființe libere, nici al unui creator de istorie. Dimpotrivă, omul civilizațiilor arhaice poate fi mîndru de modul său de existență care-i permite să fie liber și să creeze"[1]. Mitul exilatului nostalgic, care alege să renunțe la nemurire doar pentru a se întoarce la rădăcini, e reluat în diverse epoci, sub forme noi. Inventivitatea și intuiția îl transformă pe Ulise într-un supraviețuitor. Totuși, în ciuda dorinței arzătoare de a se întoarce pe meleagurile natale, Ulise își poate stăpâni cu ușurință emoțiile și poate adopta o altă personalitate până la momentul oportun pentru revelarea identității sale reale. Astfel, fiecare epocă istorică în care exilul a reprezentat o realitate (auto)impusă, s-a întors la mitul odiseic, pe care l-a rescris sub o formă mai mult sau mai puțin subversivă.

Milan Kundera cunoaște îndeaproape situația delicată unui exilat, el însuși fiind nevoit să plece din țara natală din rațiuni politice. Autorul a fost un apărător justițiar al mișcării de emancipare politică praghează, având un spirit civic admirabil. În 2000, Kundera publică romanul *Ignoranța*, în care remodelează figura eroului homeric Odiseu, ca model pentru aventurile prin care e nevoit să treacă un expatriat în perioada consolidării comunismului în Cehoslovacia. Textul este ficțiune cvasiautobiografică în care se valorifică explicit mitul odiseic al întoarcerii acasă, care devine un principiu ordonator al narațiunii încă din primele pagini. Diegeza homerică e trasportată într-un spațiu cultural alienat, într-o Cehie

[1] Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere,* Editura Științifică, București, 1991, p. 115.

reînnoită, dar care încă poartă semnele vechiului regim totalitar. Dorința arzătoare a întoarcerii acasă se concretizează într-o călătorie anevoioasă către locurile natale, însă nu aduce reconfortare, ci demonstrează că „acasă" nu mai reprezintă un cămin, ci doar o patrie de la care personajul se revendică identitar.

Scrierea acestui roman la aproape patruzeci și doi de ani distanță de *Primăvara de la Praga* subliniază pregnanța tiraniei comuniste asupra conștiinței autorului. Deși regimul sovietic a fost ulterior înlăturat, această realitate crudă s-a menținut vie în plan psiho-emoțional. În capitolul al treilea, romanul pune în evidență fundalul pe care se conturează profilul Irenei, protagonista *Ignoranței*. Empatizând cu cititorul, naratorul își demistifică discursul și ne anunță că „nu vom putea înțelege viața Irenei în Franța fără să analizăm mai întâi datele"[2]. Sunt trecute în revistă evenimentele politice prin care comuniștii au înlănțuit Cehia, începând cu 1948 și terminând cu 1989, anul eliberării. Toate aceste informații sunt factuale și construiesc nucleul istoric al textului. Tot aici, Kundera amintește și despre statutul imigranților din acea perioadă frenetică, insistând pe dificultatea de integrare a exilatului într-o nouă cultură. Astfel, aflăm că Irena și soțul ei imigrează din Cehoslovacia în 1969, plecarea fiind singura soluție viabilă într-o lume care pare lipsită de orice speranțe și oportunități. Atunci când este adusă în discuție cauza părăsirii țării natale, Irena subliniază imposibilitatea stabilității și a găsirii unor repere individuale într-un stat comunist. Discursul protagonistei este un relansator textual care apare de mai multe ori în roman, semn că un exilat nu se poate debarasa cu adevărat de originea lui și nu se poate elibera de curiozitățile naturale ale celor din jur cu privire la motivele emigrării. În răspunsul ei, Irena reliefează o problemă fundamentală pentru umanitate, și anume pierderea idealurilor. Lipsiți de speranță și de țeluri, oamenii devin inerți:

> O dictatură fascistă, oricât de cumplită, va dispărea odată cu dictatorul, astfel că oamenii pot să-și păstreze speranța. Pe când comunismul, susținut de imensa civilizație rusă [...], e un tunel fără capăt. Dictatorii sunt muritori, Rusia este veșnică. Nefericirea țărilor din care venim constă într-o totală lipsă de speranță[3].

Kundera armonizează realismul politic al romanului cu intersectările mitice. Autorul adaptează mitul lui Odiseu, conferindu-i coordonate noi. O primă schimbare surprinzătoare e reprezentată de transpunerea lui, Odiseu, eroul homeric cugetător, într-un personaj feminin complex. Astfel, Irena e o eroină cultă și autodidactă, o femeie puternic ancorată în modernitate. Kundera folosește mitologia și în ceea ce privește alegerea numelui protagonistei, întrucât Irene este zeița aducătoare de pace din mitologia greacă. Deloc întâmplător, ceea ce Irena urmărește de-a lungul odiseei sale este restaurarea păcii și găsirea echilibrului, atât în ceea ce privește starea socio-politică a țării natale, cât și în ceea ce privește armonia emoțională. Mitul odiseic e resemantizat în mod transparent, ca echivalent al călătoriei pline de peripeții, precum și al imposibilității unei întoarceri reușite după o lungă absență. Romanul aduce o perspectivă nouă asupra *Odiseei,* întrucât Kundera modifică substanțial perspectiva homerică, impunându-și viziunea despre călătoria întoarcerii. Prin demersul său creativ, Kundera pune în evidență eterna perenitate diacronică a miturilor, care se consolidează prin revalorizări și rescrieri:

> Uriașa mătura nevăzută care transformă, urâțește, șterge peisaje, își face de mii de ani lucrarea, însă mișcările ei, odinioară lente, abia perceptibile, s-au accelerat într-atât, încât mă întreb: *Odiseea,* azi, ar mai fi cu putință? Epopeea reîntoarcerii mai aparține epocii noastre? În dimineața când s-a trezit pe țărmul din Ithaca, ar mai fi putut Ulise să asculte în extaz muzica Marii

[2] Milan Kundera, *Ignoranța,* Editura Humanitas, București, 2006, p. 12.
[3] *Idem,* p. 13.

> Reîntoarceri daca bătrânul măslin ar fi fost doborât și dacă nu ar fi recunoscut nimic în jurul lui?[4].

Nivelurile rescrierii

Rescrierea lui Milan Kundera e complexă și acoperă diverse aspecte textuale. Romanul e mozaicat, polifonic și fragmentar. Departe de exhaustivitatea cronologică homerică, textul lui Kundera este, mai degrabă, un amestec de metadiegeze pluriperspectiviste. Incipitul insolit, *in medias res,* ne transpune din capul locului în supra-tema romanului, întoarcerea, sau, mai emfatic, „marea reîntoarcere". Deși Irena e stabilită de douăzeci de ani în Franța, teritoriu care o adăpostește și îi oferă necesara libertate, locurile originare continuă să o farmece. Pentru ea, simpla posibilitate imaginativă a întoarcerii generează iluzii existențiale:

> Fu vrăjită de imagini ce-i reveniră brusc din vechi lecturi, din filme, din propria-i memorie și poate din cea a strămbunilor ei: fiul rătăcitor regăsindu-și mama bătrână, bărbatul revenind la iubita de lângă care l-a smuls cândva soarta crudă; casa părintească pe care toți o poartă în suflet; poteca regăsită pe care au rămas întipăriți pașii pierduți ai copilăriei; Ulise revăzându-și insula după anii de rătăciri; întoarcerea, reîntoarcerea, marea magie a reîntoarcerii[5].

Retrospectiv, aceste frământări ale protagonistei constituie o punere în abis a textului. Irena va atinge în aventura sa toate himerele trecutului, dar magia va fi spulberată. Intertextualitatea e explicită, Kundera expunând similitudinile cu *Odiseea* prin aducerea în prim-plan a figurii lui Ulise, veșnicul pribeag. Deși eroul are alternativa de a rămâne în siguranță pe insula edenică a zeiței Calypso, chemarea tărâmului natal se dovedește a fi mai puternică decât gândirea rațională, practică. Sentimentul nostalgiei trecutului prevalează asupra prezentului liniar, chiar dacă acesta e unul idilic:

> Pe insula lui Calypso, Ulise trăise o adevărată *dolce vita,* o viață fără griji, o viață de plăceri. Cu toate acestea, între o *dolce vita* printre străini și întoarcerea acasă, plină de primejdii, Ulise alege întoarcerea. În locul explorării pasionante a necunoscutului (aventura), el preferă apoteoza cunoscutului (reîntoarcerea). În locul infinitului (căci aventura nu vrea să ia sfârșit niciodată), preferă finitul (reîntoarcerea fiind împăcarea cu vremelnicia vieții)[6].

Prin comparația cu Ulise, Kundera descrie postura complicată în care se află Irena. Străină printre francezi, Irena începe să-și reconsidere poziția în societatea adoptivă și e pregătită să schimbe cei douăzeci de ani de echilibru pe câteva clipe de întoarcere la rădăcini. Dacă *Odiseea* imprimă un sentiment de empatie inerentă cu Penelopa cea mult răbdătoare și loială, Kundera alege să clădească o apologie a lui Calypso, pe care o apreciază pentru devotamentul față de eroul homeric: „Calypso, ah, Calypso! Mă gândesc adesea la ea. L-a iubit pe Ulise. Au trăit șapte ani împreună. Nu știm cât timp a împărțit Ulise patul cu Penelopa, cu siguranță mai puțin. Cu toate acestea, ținem la mare cinste durerea Penelopei și râdem de lacrimile lui Calypso"[7]. În acest sens, Kundera mută accentul de pe stabilitate pe aventură. Întoarcerea, după o perioadă atât de îndelungată, nu echivalează cu echilibrul și împăcarea sufletească, ci, dimpotrivă, îi relevă lipsa reală de necesitate.

O altă tehnică narativă prin care Milan Kundera se îndepărtează de specificul epopeii homerice este perspectiva prin care sunt evidențiate evenimentele. Există, în roman, un

[4] *Idem,* p. 48.
[5] *Idem,* p. 6.
[6] *Idem,* p. 9.
[7] *Idem,* p. 11.

permanent joc între subiectivitate și obiectivitate. Dacă *hipotextul*[8], *Odiseea,* e scris într-o manieră preponderent detașată, cu excepția unor intervenții subiective insignifiante, Kundera folosește stilul indirect liber, din care transpare aportul factualului în ficțional. Accentuările narative emfatice devin aproape audibile, relevând o conștiință subiectivă pregnantă. Conform teoreticianului Franz K. Stanzel, stilul indirect liber, ca formă de redare a gîndirii într-o situație narativă la persoana întîi, creează un spațiu de expresie pentru subiectivitatea experienței eului care trăiește, în care acesta se poate dezolta [...]. Prin urmare, într-o situație narativă la persoana întîi, stilul indirect liber încurajează empatia cititorului cu eul care trăiește[9].

Imixtiunea realului în ficțiune subliniază dimensiunea autoreferențială a textului. Sunt dese momentele în care naratorul romanului trăiește intens evenimentele relatate. Observațiile autobiografice devin stimuli pentru imaginație. Alteori, detașarea narativă e totală și lipsită de tușe afective. Astfel, perspectiva e fie personală, fie impersonală, fie deschisă, fie închisă, făcând lectura mai provocatoare. Armonizând efectele de real provenite din sfera biografiei cu palierul mitico-livresc al întoarcerii odiseice, Kundera evidențiază inedit repetabilitatea tiparelor umane.

***Ignoranța*, text minor?**

Luând în considerare subiectul *Ignoranței* (întoarcerea exilatei Irene în țara natală), precum și mediul geografic (Cehoslovacia) și politic în care se desfășoară acțiunea textului, romanul se înscrie în sfera *literaturii minore*, în sensul pe care îl capătă termenul în *Kafka. Pentru o literatură minoră.* Acest concept teoretic, perfecționat de Gilles Deleuze și Félix Guattari, are în vedere textele literare scrise de un autor minoritar într-o limbă majoră. În această direcție, cehul Kundera își redactează romanul despre Cehoslovacia în franceză, în Franța, într-o perioadă de stabilitate politică. Totuși, perspectiva sa este retrospectivă, trimițând la o Cehie în derivă, precum și la statutul complicat de emigrant într-o epocă instabilă. Deși Kundera devine cetățean francez, textele sale continuă să fie ancorate în trecutul inconstant al Cehiei comuniste. Deleuze și Guattari descriu literatura minoră prin trei caracteristici dominante, mai exact „deteritorializarea limbii, branșarea individului la imediat-politic și asamblajul colectiv de enunțare”[10], care se regăsesc și în romanul lui Milan Kundera. În ceea ce privește *deteritorializarea limbii*, autorul alege încă de la începutul textului să facă o paralelă etimologică a cuvântului „nostalgie” în mai multe limbi de interes. În acest mod, autorul remarcă faptul că, în funcție de limba de proveniență, cuvântul are fie emfază intrinsecă, fie neutralitate afectivă:

> Reîntoarcere, în greacă, se spune *nostos. Algos* înseamnă suferință. Nostalgia e așadar suferința provocată de dorința neostoită de a reveni acasă. Pentru această noțiune fundamentală, majoritatea europenilor pot folosi un cuvânt de origine greacă (*nostalgia*), dar și alte cuvinte, cu rădăcini în limba națională [...]. Cehii, pe lângă cuvântul *nostalgie* luat din greacă, au propriul lor substantiv, *stesk*, și propriul verb; cea mai răscolitoare frază de iubire în cehă este: *stýská se mi po tobí*: tânjesc după tine; nu pot să îndur suferința provocată de absența ta [...]. Sunt limbi care au dificultăți cu nostalgia: francezii o pot exprima doar prin substantivul de origine greacă, iar verbul le lipsește; pot să spună: *je m'ennuie de toi,* dar verbul *s'ennuyer* este anemic, rece, oricum prea frivol pentru un sentiment atât de grav[11].

Așadar, acest *intermezzo* etimologic ascunde semnificații mult mai profunde, întrucât limba este un construct identitar puternic, strâns legat de statutul exilatului. Diferențierea

[8] Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the second degree*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1977.
[9] Franz K. Stanzel, *Teoria narațiunii,* Institutul European, Iași, 2011, p. 327.
[10] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră,* Editura Art, București, 2007, p. 31.
[11] Milan Kundera, *op. cit.*, pp. 7-8.

limbilor ascute și mai mult tăișul cultural, relevând totodată dificultatea emigrantului de a se adapta complet noilor realități. Funcția socială a limbii, ca element de identitate culturală și națională, face ca integrarea exilatului să nu fie niciodată completă. Mai mult decât atât, limba de origine este și o ancoră care îi atrage pe pribegi înapoi către locurile natale.

Cea de-a doua caracteristică a literaturii minore, *branșarea individului la imediat-politic*, se evidențiază în *Ignoranța* prin intruziunile istorice veridice. „Literatura minoră este total diferită: spațiul ei îngust face ca fiecare afacere individuală să fie branșată imediat la politică. Prin urmare, afacerea individuală devine cu atât mai necesară, mai indispensabilă, mai mărită la miscroscop cu cât se agită în ea o cu totul altă istorie”[12]. Deși au trecut două decenii de la plecarea Irenei, Cehia a fost neatinsă de schimbarea reală, pozitivă. Captiv într-o bulă atemporală, trecutul i se înfățișează în integritatea lui supărătoare. Totul e la fel ca la plecare: același decor comunist, aceleași personaje cu grimase tipice și gesturi temătoare, aceleași ritualuri între prieteni, până și aceeași băutură, berea pragheză. Chiar și detaliul minor al alegerii băuturii indică alienarea definitivă a Irenei, ale cărei gusturi s-au rafinat în urma celor douăzeci de ani petrecuți în Franța democrată. Josef, iubitul regăsit al protagonistei, trăiește și el experiențe similare. Totul îi amintește de politica sovietică, de vechile restricții și de viața lui anterioară:

> Avu senzația că regăsește lumea așa cum ar regăsi-o un mort ieșind după douăzeci de ani din mormânt: atinge pământul cu un pas șovăielnic, ce și-a pierdut obișnuința de a merge; abia recunoaște lumea-n care-a trăit, dar se lovește mereu de rămășițe ale vieții sale: își vede pantalonii, cravata pe trupul supraviețuitorilor care, nimic mai firesc, le-au împărțit între ei; vede totul și nu cere nimic: morții sunt timizi[13].

Josef nu găsește alinarea și căldura familiei, ci simte că întoarcerea lui e nedorită. Același lucru se întâmplă și cu Irena, care se simte străină chiar și față de mama sa. Experiența întoarcerii e cathartică și accentuează ireversibilitatea trecutului.

În ceea ce privește *asamblajul colectiv de enunțare*, textul expune deseori problema strivirii individualității emigrantului de către tirania comunistă. Kundera devine exponentul durerilor și frustrărilor conaționalilor săi care au fost nevoiți să treacă prin experiența totalitară. Deleuze și Guattari punctează rolul activ al literaturii în enunțarea problemelor societale: „literatura este cea care se vede însărcinată pozitiv cu acest rol și cu această funcție de enunțare colectivă și chiar revoluționară: literatura este cea care produce o solidaritate activă, în ciuda scepticismului; iar dacă scriitorul este marginal sau la distanță față de fragila sa comunitate, situația aceasta îl face să fie cu atât mai în măsură să exprime o altă comunitate, potențială, să creeze mijloacele unei alte conștiințe și a unei alte sensibilități”[14]. În acest sens, Kundera umple anii dificili cu noi semnificații și încearcă, prin literatura sa, să dea cititorului sentimentul de apartenență și identificare asociativă. Din acest punct de vedere, în roman apare un alt aspect important, acela al individualității colective a emigranților. Aceștia sunt atât de asemănători, încât își împart până și visele, Irena și soțul ei, Martin, având aceleași reverii tragice:

> Irena a înțeles că toți aveau aceleași vise, toți emigranții, fără excepție; mai întâi, a fost mișcată de această fraternitate noctură a unor oameni care nu se cunoșteau, mai târziu a fost puțin agasată: cum, experiența atât de intimă a unui vis poate fi trăită în mod colectiv? Unde-i atunci sufletul ei unic? Dar la ce bun o întrebare fără răspuns? Un lucru era sigur: în aceeași noapte, mii de

[12] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *op. cit.*, p. 28.
[13] Milan Kundera, *op. cit.*, pp. 61-62.
[14] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 29.

emigranți visau același vis, în variante nenumărate. Visul emigrației: unul dintre fenomenele cele mai stranii din a doua jumătate a secolului XX[15].

Logica internă a comunității emigranților își subsumează propriile mecanisme onirice. Această imagine a inconștientului colectiv jungian devine obsedantă. Fantasmările, oricât de absurde ar fi, devin inteligibile prin constanta lor: teroarea întoarcerii într-o lume neschimbată.

Memoria și identitatea individuală

Este necesar să urmărim și modul în care funcționează memoria în romanul lui Kundera. Trecutul e adus în prezent prin reactualizările naratorului și ale personajelor-reflector, Irena și Josef. În mod curios, cu cât personajele își rememorează mai mult viața anterioară și evenimentele politice, cu atât se îndepărtează mai mult de trecut și îl golesc de semnificații. Repovestirea trecutului devine singurul motiv de conversație între emigranți, până ce ajunge la saturație. Copleșiți de dor, exilații sunt hipersensibili și orice stimul le provoacă amintirea. Memoria afectivă este cea care o face pe Irena să tresară chiar și la impulsuri aparent nesemnificative. În manieră proustiană, văzul unor halbe de bere îi declanșează Irenei imagini nostalgice din Cehia natală. Ceea ce-l surprinde pe cititor este faptul că protagonista nu se lasă purtată de melancolie, ci respinge invazia trecutului, alegând simbolic vinul, băutura cu care s-a deprins în timpul exilului în Franța. Chiar și acest mic detaliu e amplificat de sensibilitatea Irenei, răsfrângându-se asupra stării ei imanente de alienare. De asemenea, odată întoarsă acasă, protagonista este contrariată de faptul că prietenele ei din Cehia nu manifestă niciun fel de interes pentru cei douăzeci de ani pe care i-a petrecut în Franța, respingând, astfel, orice posibilitate de a-și refula frustrările și de a-și verbaliza chinul îndelungat.

Amintirile Irenei sunt expuse în paralel cu cele ale lui Josef. Vizitând cimitirul orașului, echivalent al coborârii în Infernul dantesc, Josef e surprins de multitudinea numelor de pe pietrele funerare, metaforă a dispariției unei lumi pe care obișnuia să o cunoască. Eroul rememorează înmormântarea mamei sale, moment la care s-a gândit în tot timpul plecării sale. Din nou, personajului i se confirmă sentimentul de inapartenență: „își imaginase confruntarea cu locurile cunoscute, cu viața lui trecută, și se întrebase: va fi emoționat? Indiferent? Bucuros? Deprimat? Nimic din toate astea. În timpul cât lipsise, o mătură invizibilă trecuse peste tinerețea lui, ștergând tot ce-i era familiar; confruntatea la care se așteptase nu a mai avut loc”[16]. Josef e detașat de viața lui trecută. Acest aspect îl provoacă pe narator să intervină în text, în ipostaza unui psihoterapeut: „aș da, în cazul lui, acest diagnostic: <<Bolnavul suferă de o insuficiență de nostalgie>>”[17]. Un imporant procedeu mnemotehnic, jurnalul, îi dezvăluie lui Josef că nu doar lumea s-a schimbat, ci mai ales el. Nu doar lumea exterioară îi e necunoscută eroului, ci și propriul eu adolescentin, față de care ajunge să se simtă străin. Imposibilitatea identificării cu sinele adâncește și mai mult crevasa identitară.

Dacă pentru Josef trecutul e concretizat în vocea iubitei din adolescență, de un tablou și de jurnal, Irena transformă o scrumieră în talismanul vieții sale pierdute. Subtil și aluziv, Kundera încarcă scrumiera cu valoarea simbolică a unui cimitir, întrucât reprezintă stingerea focului vital, fiind o amintire tangibilă, dar lipsită de importanță. Aventura erotică a celor doi expatriați, o altă tentativă de recuperare a trecutului, își dezvăluie și ea imposibilitatea: „cândva, au avut o relație [...]. De aici începe neînțelegerea: din întâlnirile lor, păstrează două-trei mici secvențe, dar fiecare pe ale lui; amintirile lor nu seamănă; nu se suprapun; chiar și cantitativ, nu sunt compatibile: unul își amintește de celălalt mai mult decât își

[15] Milan Kundera, *op. cit.*, p. 16.
[16] *Idem*, p. 47.
[17] *Idem*, p. 65.

amintește celălalt de el”[18]. Aducând in discuție *Odiseea*, Irena ajunge la concluzia că Ulise nu a fost fericit în urma întoarcerii acasă, fiind nesigură și de iubirea Penelopei. Astfel, devine clar și pentru ea că întoarcerea în trecut nu e o soluție și că dictonul *carpe diem* e un truism. Prin intermediul trăirilor și al revelațiilor protagonistei, Kundera evidențiază, probabil, și convingerea personală că trecutul trebuie depășit și că ceea ce contează cu adevărat este pacea adusă de noile circumstanțe. Așadar, întoarcerea la origini e un rău necesar pentru găsirea noului sens al vieții și pentru recuperarea stabilității. În mod ingenios, întoarcerea lui Kundera îndeamnă la plecare.

Regăsirea echilibrului

Aventurile rătăcitorului Ulise au produs fascinație încă din perioada antică și au continuat să inspire scriitorii până în perioada diversă contemporană. Figura lui Ulise, erou desăvârșit de puterea intelectului său, a fost transtilizată, ajungând să se subsumeze ipostazei eternului exilat. Aplecându-se spre trecutul fervent al Cehoslovaciei comuniste, Milan Kundera se oprește asupra mitului odiseic al dorinței de întoarcere, în care găsește un echivalent pentru periplul emigranților cehi. Pentru Kundera, esența *Odiseei* se află în cei zece ani de peripeții și aventuri. Întoarcerea în vechea Ithacă e un punct terminus firesc, însă nu aduce liniștea mult visată de erou. De asemenea, Kundera răstoarnă imaginea Penelopei, fiind sceptic în ceea ce privește iubirea acesteia față de soțul pierdut și regăsit. Autorul empatizează, mai degrabă, cu Calypso, cea care îi oferă echilibru și o *dolce vita* lui Ulise. Prin analogie, Kundera ne sugerează faptul că e mai important azilul oferit de țara adoptivă, Franța, decât instabilitatea Cehiei natale.

Așadar, prin romanul său, Kundera sugerează cititorului să trăiască plenar clipa și să nu lase amintirea trecutului să sufoce oportunitățile aduse de prezent: „cu cât e mai vast timpul pe care l-am lăsat în urmă, cu atât mai irezistibilă e vocea care ne cheamă înapoi. Această idee pare o evidență; și totuși e falsă. Îmbătrânim, sfârșitul se apropie, fiecare clipă devine tot mai prețioasă și nu mai e timp de pierdut cu amintirile.”[19] De asemenea, prin resemantizarea mitului odiseic, Kundera pune în evidență circulația diacronică a miturilor ca sursă de inspirație livrescă și ca dialog cultural.

BIBLIOGRAPHY

Deleuze Gilles; **Guattari**, Félix, *Kafka. Pentru o literatură minoră,* Editura Art, București, 2007

Eliade, Mircea, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere,* Editura Științifică, București, 1991

Genette, Gérard, *Palimpsests. Literature in the second degree*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1977

Homer, *Odiseea,* Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959

Kundera, Milan, *Ignoranța,* Humanitas, București, 2006

Stanzel, Franz K., *Teoria narațiunii,* Institutul European, Iași, 2011

[18] *Idem,* p. 108.
[19] *Idem,* p. 67.

RACIAL AND ETHNIC METAPHORS IN YOUNG ADULT FAIRY TALE RETELLINGS

Andra-Astrid Belibou
PhD Student, ,,Ovidius" University of Constanța

Abstract: This paper aims to investigate the use of racial and ethnic metaphors in Young Adult fairy tale retellings, examining the manner in which authors approach the topic of diversity and discrimination. Using modern perspectives on race, representation and social justice, this study explores narratives which depart from contemporary socio-cultural contexts, while still referencing racial bias as adapted for the young public through metaphors and fairy tale motifs, symbolism, and imagery. By situating YA fairy tale retellings within broader discourse of racial and ethnic identities, including stereotypes and power dynamics, this paper offers insights into the responsibility and complexities of representation in contemporary literature and the ways in which fairy tales continue to resonate with and mirror cultural anxieties and dynamics.

Keywords: identity, ethnicity, race, young adult literature, contemporary literature

Representation in literature is of great importance as it allows for the recognition and validation of diverse experiences and perspectives. Through the inclusion of characters from different racial and ethnic background, literature does not only shed a light on the experiences of marginalised groups, but also challenge narratives by empowering and promoting self-identification for readers who previously could not properly recognise their identity or racial experiences in the tales told superficially. The insight into such experiences comes with a subsequent sense of empathy that causes a better understanding of the lives of people who would normally not benefit from proper representation in certain spaces. By amplifying the voices of formerly invisible figures, literature can value and celebrate racial and ethnic identities.

The sociopolitical changes and dynamics from the past years have led to a growing recognition towards the importance of representation and diversity in media not only concerning gender or gender identity, but race and ethnic identity. In literature, particularly in literature for young readers, the inclusion of women of various racial and ethnic background has become crucial for the literary landscape. Through the more representative and inclusive narratives, contemporary literature aims to overpass the lack of inclusion from the past, as well as the representations done poorly though the usage of harmful stereotypical figures. Challenging stereotypes and promoting diverse and empowering representations of women of different backgrounds, particularly women of colour, writers and their literary works have the responsibility of reflecting the diverse society we live in and telling tales that approach prejudice in such a manner that readers can identify authentic experiences relevant to their environment and realities or that raise awareness of issues outside their living space.

From a historically stance, women of colour have historically been marginalised or excluded from narratives or misrepresented, and this acknowledgement is essential in the understanding of the importance of having an ethnically and racially diverse set of characters in literature. Overall, when mentioning diversity, it is meant to include any group, big or small, yet it in the Western world, given the history and dynamics with people across the globe, racial and ethnic diversity refers mainly to inclusion of people of colour. The concept of people of colour, for this paper specifically women of colour, is often used an umbrella term for those of non-white racial or ethnic background, covering identities such as Black (mostly people of African/South-Saharian descend), Indigenous, Latinx, Asian, Middle Eastern and multiracial.

The presence of women of colour in mainstream Anglo-American literature was marginalised in the favour of white experiences, especially during the 19th century and the early 20th century, considering the social and cultural norms of the time, which were still heavily relying on racial hierarchies and stereotypes. The non-white characters were often depicted as 'exotic' and were present as tokens reduced to flat, one-dimensional figures defined purely by their racial or ethnic identity, irrelevant to society outside any white vs. non-white dynamic, in which they were already submissive or objectified or hypersexualised. In modern times up to contemporary literature, the portrayal of women of colour in media and literature has stopped adhering to stereotypical imagery of a lesser human or hypersexualised being, going for a multifaceted representation. If representatives of various cultures had the benefit of telling their own stories in their own countries, for minorities in a white majority, these stories had to be carefully crafted so that they did not accidentally erase their ethnic or racial identity, while also integrating the people in the Eurocentric communities and narratives. A significant shift in narrative and character development can be seen in contemporary literature, particularly in works by women of colour, whose insight comes off as more authentic and less prone to biases. These authors constantly highlight the concept of intersectionality[1], which recognises the oppressive systems of racism and sexism and how they intersect, by being the only ones who could fully understand and address the double jeopardy of not being a white man in a world dominated by these.

The situation differs for the young generation of women, who are vulnerable to the media and literature they are exposed to. Although in the past years there has been an increase of characters of colour in media for children and teenagers, the early forms of literature they are initially exposed to are fairy tales. And whereas this age of information and communication allows access to media and literature from all over the world, for the non-white groups from Eurocentric communities, neither the European tales nor those coming from the spaces from which their racial or ethnic background originates manage to fully represent them. European fairy tales include almost no references to non-European characters as their oral tradition had had them created for the early European natives, following their norms and socio-cultural standards. In fact, concepts such as blackness and whiteness in The Grimm Brothers' fairy tales function solely as colour symbolism established from ancient times, which attributes the idea of blackness to filthiness, savageness, ugliness, darkness, and other negative features, contrary to the positivity of the pure imagery of whiteness. [2]

In what concerns an older audience, whereas contemporary Young Adult writers are not limited in their process of storytelling, when it comes to Young Adult fairy tale retellings, the conventions tend to differ. However, writers that portray traditional fairy tales for adolescents have been shown to have taken more liberties, preserving from the original tales a certain amount of elements that would allow the source to still be recognisable to the reader, but with a new approach innovative enough to exist as its own unique literary entity. Such liberties also include identity changes that depart from the Western source material to reflect the current diverse Western society. Despite the existence of similar fairy tales, as previously mentioned, outside the European space, contemporary authors often opt for the more popular European versions, sometimes even the already altered Disney ones, rarely including elements from the other versions. Instead, these adaptations attempt to illustrate the non-white or non-WASP experience in a context usually defined by whiteness or Western culture. In media, some early versions by Disney include Rodgers & Hammerstein 1997 TV film *Cinderella*, in which the casting was colour blind, with Cinderella, the Fairy Godmother and

[1]Suriyan Panlay, *Racism in Contemporary African American Children's and Young Adult Literature*, Palgrave Macmillian, 2016, 37.

[2] Ann Schmiesing, "Blackness in the Grimms' Fairy Tales", *Marvels & Tales*, Vol. 30, No. 2, PP. 210, Wayne State University Press.

the Queen being played by African American actresses and the prince being of Filipino origin, while his parents were of African American and European descent. The diverse casting had no particular significance on the narrative, no references to their ethnic or racial background being made throughout the film. The purpose of the changes was to showcase the need for diversity, as well as to highlight that changes do not affect the integrity of the literary source, only providing a new perspective. Another more significant change came with *The Princess and the Frog* (2009), the animated version of the Grimm fairy tale "The Frog Prince", which completely moved the tale in a new cultural space and age by having the story set in the 1920s New Orleans. The few elements preserved from the fairy tale barely reference the original tale, the purpose of the film being to illustrate the experience of Black women in the 1920s in a fairy tale context appealing to young children, especially girls. Following the Disney patterns, Young Adult authors have also alternated between telling colour blind versions of European fairy tales or solely using the fairy tale elements to communicate a more important message through a complex narrative that is built on the skeleton of the fairy tale, narrative in which skin colour is no longer a rule.[3]

Through readings and observations of contemporary Young Adult fairy tale retellings, there have been identified a particular pattern of integrating both techniques of colour-blind casting and social commentary. Whereas non-white characters take over characters which are either inspired by or fully represent canonical fairy tale characters, their identity is not highlighted in the narrative as something unusual, nor is it questioned in any form. The existence of a diverse multi-cultural society mirroring real-life Western communities is accepted as it is, being normalised to push forward for both diverse literature and acceptance amongst the readers.

In Marissa Meyer's *The Lunar Chronicles* series (2012-2015), given the reconfiguration of geopolitical borders, the characters are diverse, coming from various parts of the world. The protagonist, Cinder, this Young Adult series' own depiction of Cinderella, is assumed to be a biracial character living in New Beijing, an empire that consists of the whole Asian continent. Descriptions of the character does not provide a full understanding of her racial identity, yet it is officially assumed that Cinder is part of East or South-East Asian descent through her association with her adopted family, whose last name – Linh – is of Vietnamese origin. The mixture of identities following the changes in political borders make the delimitations of ethnic identities almost impossible to pass over the racial ones. The people of New Beijing are mostly established as dominantly Asian with few clues to possible ethnic identities such as minor observations to clothing or accessories and names. Such is the case of the assigned Prince Charming of these novels, Emperor Kaito not having a proper description or an established identity outside the assumed East Asian one, a possible hint to his ethnicity being once more his name, which is of Japanese origin. However, in Cinder's case, her ambiguous identity is meant to highlight her difficulty of integrating in any society. She is half-Lunar (presumably white or Indo-European) and most likely half-Asian, yet she had been chased away from her home planet and had never had the chance to integrate in her natural habitat and community. Her physical traits had never been exposed to the Lunar population; therefore, it is unknown what the Lunars' reaction to her biracialism would have been. On the other hand, despite physically integrating amongst the predominantly Asian community of New Beijing, she had always felt as an outsider, receiving her confirmation once it was revealed that she was an illegal immigrant.

Another interesting change is the character depicting this series' version of Snow White. Considering the canonical character being named after her main physical trait – her

[3]Maria Tatar, *The Fairest of Them All. Snow White and 21 Tales of Mothers and Daughters,* The Belknap Press of Harvard University Press, 2020, x.

white skin like white, Marissa Meyer's character is distinct as she is a black girl, whose name is changed to Winter as a reference to Snow White, though having no correlation to her aspect. Perhaps as an oxymoronic attempt, the last name received through the marriage of her father to her stepmother is 'Blackburn', associating thus the blackness of her skin to her name in a similar manner the original character's whiteness was linked to her name. Her racial identity is not assigned to a specific region, yet as a member of the colony residing of the moon, it has been noted that her physical trait is rare among the Lunar people, whose traits adapted to their environment. In the Lunar society, physical appearance is highly valued and Winter, through her unique black skin, is marked as an outsider, despite being born in the same community as her peers. In a certain manner, this attitude highlights the realities of many people of South African descent, whose dark skin and other physical traits constantly mark them as outsiders. Moreover, Winter's blackness also serves as a symbol of resistance against the oppressive regime of her stepmother, whose unrealistic beauty standards do not align with her heir's features, the girl being her stepmother's the complete opposite both in personality and skin colour. In *The Lunar Chronicles*, Winter's blackness is not illustrated as a source of shame or insecurity, functioning more as a symbol of individuality and defiance against any prejudice or threat. The author addressed her choice by stating that

> I didn't think so much about diversity when I was first crafting the story and the characters. I created the characters back in 2008, and I wanted the world to feel authentic and real, and the idea that all these characters doing amazing things would be white seemed ridiculous to me. The world isn't made of only white people, so fictional worlds shouldn't be either. It felt much more natural for me to include characters with a variety of skin tones and ethnic backgrounds. Now I hear from a lot of readers thanking me for including people of colour in central roles —but I can't help but hope that someday soon that will just be the norm.[4]

Alternatively, the conversation about race and ethnicity performed through social commentary is achieved in the series through a peculiar approach to current on-going social matters by portraying them through metaphors. This technique is not new as many storytellers have turned to metaphors for social commentaries to subvert authorities. Many satirical allegories usually associated animals to typologies of people as seen in many beast fables and other literary works such as in George Orwell's *Animal Farm* (1945), a criticism of Russian history and politics, and Bon Jonson's play *Volpone*, a city comedy tackling the greediness amongst peers of the upper and upper-middle Jacobean society.

Thus, the concept of otherness or foreignness is not directly attributed to the real-life marginalised or villainised groups but to fantastic creatures that do not exist in this form outside book pages, yet which could easily represent any group. Through the association of the enemy with a fantastic race, there are no negative aftermaths for the readers, who could note and analyse the antithetical relationship between the groups as any other dynamic from the real world.

In *The Lunar Chronicles*, otherness and foreignness are not elements related to traditional notions of racial or ethnic discrimination. With contemporary nations and borders erased and merged into larger states equivalent to traditional continents, states which already pushed for mixing ethnic identities through marriage and the blend of other cultural elements, the concepts of discrimination and racism could have remained word describing attitudes from the past, no longer relevant to their geopolitical realities. However, even with the

[4] "Marissa Meyer: The world isn't made of only white people, so fictional worlds shouldn't be either." *The Guardian*. 2 February, 2016. Accessed 1 June, 2018.

changes and advances made in this prospective future, new forms of discrimination managed to arise, proving that the disdain and fear of the unknown can lead to tensions similar to those that have burdened humanity throughout its whole existence.

Racial and ethnic metaphors in Marissa Meyer's *The Lunar Chronicles* have been personified through the tensions between average humans and the two existing evolved branches of the humankind – the Lunar community and cyborgs. The Lunar community represents the descendants of the early colonisers who had inhabited the moon prior to the beginning of the saga, "a society that had evolved from an Earthen moon colony centuries ago, but they weren't human anymore."[5] Instead of being perceived as a new nation similarly to the ones on Earth, the fact they had managed to develop unique abilities related to bioelectric manipulation and have kept their nation separated from the ones existing on Earth, led to them being established as a threat, whose "unnatural power had made them a greedy and violent race"[6]. To add to the fear and panic of their otherness, the advanced technology and elaborated cities with a sophisticated culture that no longer matched the old world had encouraged the fear towards them as their isolation managed to create a picture of an undefeatable nation. The tensions between Earth and Luna are a recurring theme, yet they are never properly explained throughout the narrative as "everything about Lunars was eerie and superstitious"[7]. The threats coming from the authoritarian regime of Luna are plainly accepted as a reflection of any prior ruling power on Earth that had caused havoc amongst other nations with the mere purpose of achieving dominance over those considered lesser. Apart from the political threat, Lunars are not welcome on Earth and plain individuals are considered a threat for possessing bioelectric abilities that control the minds of others – "People said Lunars could alter a person's brain—make you see things you shouldn't see, feel things you shouldn't feel, do things you didn't want to do."[8] The attitudes and perspectives come from the earthly masses that fear the unknown power, yet the few Lunars included in the narrative are shown as mere pawns for the higher powers of their nations, similarly how average citizens of historical oppressing nations have had little say in the actions of their leaders.

Regarding the existence of cyborgs in the futuristic context, they are illustrated as individuals with enhanced mechanical parts as a result of medical procedures. These cybernetic organisms were once average humans who had limbs replaced with prosthetics for the sake of augmenting damaged or replacing missing body parts. In a world in which humans and robots either work side to side or have a tensed relationship given the prospects of being replaced and discarded for the non-human sentient beings, cyborgs should function as the common denominator for both. Though, while irrelevant to androids, cyborgs are disregarded by humans. They are not perceived as disabled people who benefited from the advances in science, but as abominations. They are discriminated and prejudiced against by those who consider them less than human, establishing them as a second-class group. The marginalisation, exploitation and violence towards cyborgs, often use for experiments – "Once a science project, always a science project"[9], comes from the fear that their enhances would provide them benefits unreachable by the average person, as well as becoming threats through a possible loss of humanity that could either weaponize them or make them a strong enemy. This fear and tendency of isolating a mixed group mirrors attitudes towards biracial people, who are often pushed aside from either of their communities, instead of being allowed to embrace them both.

[5] Marissa Meyer, *The Lunar Chronicles: Cinder,* Feiwel & Friends, 2016.
[6] Ibid.
[7] Ibid.
[8] Ibid.
[9] Marissa Meyer, *The Lunar Chronicles: Cinder,* Feiwel & Friends, 2016.

The experience is best showcased through the protagonist who, as previously mentioned, is not necessarily prejudiced against for being traditionally biracial, but faces abuses for being both a Lunar and a cyborg. From the perspective of her fellow New Beijing citizens, she is an outsider and a threat, disregarding that her presence had never caused any problems and that she was a normal teenager. Her identity as a Lunar had been kept a secret throughout the majority of her life. She had left the moon severely injured and with no memories given the trauma and young age. Her dual identity comes as a burden as she has no attachment nor connection to her home planet and, with her special power having been repressed and even denied to her for her own protection, she had lived as an ordinary person. The label of a foreign threat did not represent her, yet it was forced upon her by birth, having no control on her heritage or background. The other dichotomy of half-human, half-robot also established her as an outcast instead of a survivor whose "body was too badly damaged in the fire," and whose "limbs could not have been rescued."[10] Instead of being accepted as a victim, her community victimised her even more by blaming her for benefiting from science to survive. The hypocrisy of puritanism driven humans goes beyond petty expressions of bullying as there are many instances in which Cinder is denied her rights and is punished by her peers and family by being deprived of her bionic limbs or access to liberty. By the end of the series, despite her efforts and a traditional attempt towards a happy ending, Cinder's status barely changes in the eyes of society, the shift focusing on her own acceptance of her identity following her personal experience and growth.

In conclusion, the exploration of racial and ethnic metaphors in young adult fairy tale retellings reveals the complex ways in which these narratives engage with issues of identity, representation, and cultural diversity so that they would not emerge as something unnatural or too controversial. Through a close examination of the selected retelling, it becomes evident that authors employ various literary techniques to construct and deconstruct racial and ethnic meanings within the framework of familiar fairy tale narratives. Overall, retellings underscore the importance of interrogating the ways in which authors negotiate issues of race and ethnicity in their narratives, as well as the need for greater awareness and sensitivity to cultural diversity in young adult literature.

BIBLIOGRAPHY

"Marissa Meyer: The world isn't made of only white people, so fictional worlds shouldn't be either." *The Guardian*. 2 February, 2016.

Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. University of Pennsylvania Press, 1997.

Cart, Michael. *Young Adult Literature: From Romance to Realism*. American Library Association, 2016.

Cole, Pamela Burress. Young Adult Literature in the 21st Century. McGraw-Hill Higher Education, 2009.

Meyer, Marissa. "A Guide to Lunar Chronicles Character Traits." *Marissa Meyer Blog*. 31 July, 2014.

Meyer, Marissa. *The Lunar Chronicles: Cinder, Scarlet, Cress, Fairest, Winter*. New York: Feiwel & Friends, 2016.

Panlay, Suriyan. *Racism in Contemporary African American Children's and Young Adult Literature*. Palgrave Macmillian. 2016.

Reynolds, Nancy Thalia. *Mixed Heritage in Young Adult Literature*. Scarecrow Press, Inc. 2009.

[10] Marissa Meyer, *The Lunar Chronicles: Cinder*, Feiwel & Friends, 2016.

Schanoes, Veronica L. *Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory: Feminism and Re-telling the Tale*. Fairleigh Dickinson University Press, 2014.

Schmiesing, Ann. "Blackness in the Grimms' Fairy Tales". *Marvels & Tales*. Vol. 30. No. 2. PP. 210-233. Wayne State University Press, 2016. https://doi.org/10.13110/marvelstales.30.2.0210

Tatar, Maria. *The Annotated Classic Fairy Tales*. W.W. Norton & Company, 2002.

Tatar, Maria. *The Fairest of Them All. Snow White and 21 Tales of Mothers and Daughters.* The Belknap Press of Harvard University Press, 2020

VINTILĂ HORIA – THE NOVEL OF ENDLESS LOVE. LOVE – THE WAY TO THE FULFILLMENT OF BEING. A WOMAN FOR THE APOCALYPSE, VINTILĂ HORIA. CHARACTERS

Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Through its key characters, Blanca and Manuel, the novel "A woman for the Apocalypse", a novel that captures through a unique language, with esoteric nuances, the disturbing adventure of the victory of life on the path of spiritual ascent, proposes love as the only way for the human being to access to immortality and to overcoming its temporal ontological condition. Love in horian prose is the one that saves, the one that elevates the being above the contingent, it is the one that awakens the spirit and is also a key to knowledge.
Blanca and Manuel experience the miracle of love in different historical eras, metamorphosing their being and elevating them to the absolute. The odyssey of self-knowledge captures the characters in various poses from the woman - seen as an object of pleasure, to that of the woman of knowledge, in the case of Blanca, or that of the corpse doctor, to the savior knight, in the case of the character Manuel.
Emptied of the nothingness of the being, the two will access towards endless Love.

Keywords: metamorphosis, absolute, redemption, sufferance, fulfillment

Prin personajele sale cheie, Blanca și Manuel, romanul „O femeie pentru apocalips", roman ce surprinde printr-un limbaj inedit, cu nuanțe esoterice, tulburătoarea aventură a victoriei vieții pe calea ascensiunii spirituale, propune iubirea ca unică modalitate a ființei umane spre accederea la nemurire și spre depășire a condiției sale ontologice vremelnice. Iubirea în proza horiană este cea care izbăvește, cea care înalță ființa deasupra contingentului este cea care trezește spiritul și este totodată o cheie a cunoașterii.

„Personaje-idei [...] ce aspiră spre universal"[1], Blanca și Manuel trăiesc miracolul iubirii în epoci istorice diferite, metamorfozându-le ființa și înălțându-i spre Absolut. La fel ca alte personaje horiene, cei doi protagoniști ai romanului au valoare de simbol, ele reprezintă prototipuri umane. Blanca reprezintă femeia-cunoaștere dar și femeia văzută ca izbăvire a bărbatului, cea care aduce prin iubirea ei lumina în ființa acestuia, înnobilându-l. De-altfel, și numele personajului poartă semnificația luminii, Blanca fiind sinonim cu aurora dimineții, cu „zorii de zi". Manuel este forma mai scurtă a numelui Emanuel, cel ce se tâlcuiește „Cu noi este Dumnezeu" și poartă în roman semnificația celui ales.

În evoluția sa pe parcursul diegezei Blanca este surprinsă în diverse ipostaze. Ea apare inițial în ipostaza femeii-obiect, a femeii-ispită, urmată de ipostaza femeii-eros cea care duce atracția trupească dincolo de limitele carnalului, înălțând-o spre metafizic și o a treia ipostază, ar fi cea a femeii-cunoaștere, a femeii ce revelează bărbatului prin forța iubirii ei un nou început. Scriitorul surprinde aceste ipostaze nu în mod clar sau bine delimitat, ci ele sunt redate în funcție de imaginarul masculin, de treapta cunoașterii atinsă de bărbat.

În opera horiană, femeia este sinonimă cunoașterii. Ea reprezintă hotarul inefabil dintre întunericul cauzat de căderea în păcat și alungarea din paradisul divin, precum și „ieșirea" la lumină, întrucât tot ei îi este sortit să devină cea care va izbăvi pentru totdeauna omenirea.

[1] Constantin Ciopraga, „Un itinerant european: Vintilă Horia", în volumul „Personalitatea literaturii române", Editura Princeps, 2007, Iași, p. 318.

Drumul desăvârșirii Blancăi este anevoios și presărat cu deziluzii. Ea încearcă și reușește, de-altfel, să depășească mediul ostil și decadent din care provine, hangiță fiind, fapt ce are loc în momentul în care îl va întâlni pe Manuel. Ea simte că întâlnirea lor nu e întâmplătoare, că a fost prezisă de sus pentru ca amândoi să-și regăsească rostul formând împreună un tot. Blanca îl ajută pe Manuel să se înalțe prin puterea iubirii ei deasupra contingenței. Înnobilată cu virtuți transcendente aduce cu sine mântuirea și salvarea bărbatului iubit.

Întâlnirea celor doi se desfășoară pe un fundal marcat de umbra nemiloasă a războiului, a înfrângerilor sângeroase și a durerii, pe care însă iubirea lor va ști să le depășească și să le transforme într-o odisee a cunoașterii de sine ce va duce în final la salvarea lor.

În cele trei întâlniri de peste timp cu Blanca, Manuel va parcurge tot atâtea etape în creșterea sa spirituală: trăiește inițial în mod acut stadiul definitiv al ratării, trecând printr-un calvar sufletesc măcinat de vină și urmărit obsesiv de episodul grotesc din vremea studenției, aceea a doctorului de cadavre ce îi provoacă un infern terestru, în care se simte prins „fără ieșire", urmează ipostaza cavalerului salvator ce va trece și prin suferința unei false nebunii asumate izolat într-un sanatoriu, pentru ca în ipostaza ultimă să ajungă să depășească orice limită prin atingerea iubirii absolute, a iubirii-cunoaștere.

Odiseea purificării lui Manuel este dificilă deoarece este părtaș la multe fărădelegi, trece prin multe dezamăgiri, trădări și gustă din amărăciunea morții, semn că drumul spre lumină trebuie străbătut pe calea cea strâmtă. De-altfel, coborârea în infernul existențial personal este o experiență fundamental umană. În urma tuturor „probelor" prin care viața îl face să treacă, Manuel înțelege că viața în adâncimea ei înseamnă mai mult decât trăirea în planul material, terestru, că nu poți accede la stări superioare ale Ființei, fără ca înainte să treci printr-un proces de restaurare a sinelui. Astfel, Manuel va parcurge un traseu de metanoia a ființei pe care Blanca îl deschide pentru el. Aventurier, cuceritor, bărbatul nu are în natura lui nimic care să răspundă spontan sentimentului religios întrucât sentimentul religiozității aparține în întregime femeii prin natura sensibilității cu care a fost înzestrată. Prin această sensibilitate, și atracție spre religiozitate femininul învinge masculinul. Manuel înțelege că apropierea de dumnezeire nu se poate face fără golirea ființei de omul vechi cu toate păcatele lui. Asimilând toate acestea mai întâi cu ajutorul Blancăi și ulterior cu cel al părintelui Xavier și al lui Alfarabi, Manuel suferă o transmutare sufletească ce îi va deschide calea spre adevărata esență a vieții dovedind că face parte din tagma celor aleși așa cum intuia părintele Xavier: „Ești înzestrat să-nțelegi"[2].

În esență, mesajul romanului și implicit al scriitorului constă în ideea că raționalismul lumii moderne ne-a secătuit sufletul făcându-ne să credem că „aici" și „acum" rostul omului se împlinește, însă dacă alegem această cale trebuie să ne asumăm superficialitatea ei deoarece trăirea în chip pământesc doar, nu face decât să ne îndepărteze de Centru și de menirea noastră în acest exil pe pământ, și anume trăirea în virtute și păstrarea lui Dumnezeu în Ființa noastră. Atenuarea durerii exilului nostru pământesc și atingerea dumnezeirii se poate realiza prin intermediul Învierii, prin apropierea de Celălalt, înțelegând iubirea ca unicul Act unificator care învinge timpul și moartea.

Atât Blanca cât și Manuel la finalul „pelerinajului" lor pământesc înțeleg că: „Omul Împărăției lui Dumnezeu nu-i împlinirea omului ce aparține istoriei, ci a altui om, al Raiului. El e deja împlinit în istorie și în spațiu, în Hristos-Theos-Anthropos, Dumnezeu-Omul. Noi suntem pe terenul stabil al Revelației-Întrupare"[3].

[2] Vintilă Horia, „O femeie pentru Apocalips", Ed. Art, București, 2007, p. 92.
[3] Paul Evdokimov, „Femeia și mântuirea lumii", Ed. Sofia, București, 2015, p.191.

Goliți de nimicnicia ființei materiale, înveșmântați în Lumină, cei doi vor accede înspre Iubirea fără sfârșit: „Existența lor este – devine – reciprocitate transparentă, apartenență la Dumnezeu. Unul în și prin celălalt – așa îi este dat omului să fie al lui Dumnezeu”[4]. Aceasta este și viziunea lui Vintilă Horia.

BIBLIOGRAPHY

1. Constantin Ciopraga, „Un itinerant european: Vintilă Horia”, în volumul „Personalitatea literaturii române”, Editura Princeps, 2007, Iași.
2. Vintilă Horia, „O femeie pentru Apocalips”, Ed. Art, București, 2007.
3. Paul Evdokimov, „Femeia și mântuirea lumii”, Ed. Sofia, București, 2015.

[4] Idem, p. 182.

VISIONS ON INTERIORITY: MARCUS AURELIUS AND SAINT AUGUSTINE

Porfirie Pescaru
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: In this study, I propose the meeting of two great authors of confessional texts, who influenced the perception of interiority, especially in Western culture. The meditations of Marcus Aurelius (121-180) brought moral pragmatism and Epicurean skepticism to the culture of the Renaissance and then to Western modernity, centered on the needs of a personal self installed in the present. Augustine's confessions, on the contrary, lead the reader into a dynamic of personal change. Augustine (354-430) discovers his own path to Imitatio Christi and puts the Master – Jesus Christ, at the center of the interiority, overcoming the authority and the voice of the personal ego. A comparative analysis of the two visions on interiority reveals to us, first of all, the physiognomy of two models of thinking, of two discourses between which the European creator of literature, story, idea, moral and civilizational choice still hesitates.

Keywords: interiority, consciousness, thinking, Christian culture

Through this study, I propose the meeting of two great authors of confessional texts, who had a major influence on the perception of interiority, especially in Western culture: Augustine and Marcus Aurelius. From the perspective of the history of texts, Augustine establishes an essential paradigm in Western literature and philosophy: the *pattern* of the passionate and authoritarian self in knowledge. And Marcus Aurelius, if he himself does not produce the other paradigm, the *pattern* of the skeptical and regressive self, then surely he fundamentally participates in its confirmation. Between these models of thinking, until today, the mind of the Western man circulates most often, when history is born, or the reflection on it, in art and literature.

Marcus Aurelius and Augustine were citizens of the Roman Empire, born more than 200 years apart. One became emperor (161-180), another bishop in North Africa (396-430). Their education had a common basis in Platonic Greek culture and Stoic philosophy. Beyond their social ascension, both saw themselves primarily as philosophers or thinkers, in the inherited Greek tradition. Both one and the other, in different ways, however, came to know the Christian religion. But they assumed, in the end, positions almost opposite to Christianity. Augustine converted to Christianity and waged fierce battles against the great heresies of the age (Manicheism, Donatism, Arianism). The Roman emperor, on the other hand, although he was, according to some partially accepted testimonies, rather tolerant of Christians, he did not repeal the anti-Christian laws, nor did he stop the serious persecutions against the Christians in the Empire. Marcus Aurelius left us only one book, in Greek (*Ta eis heauton/To himself*), translated quite late into Latin, first under the title of *Meditations*.

Augustine, on the other hand, has an extremely rich work, in Latin, of which, along with *Confessions/Confessiones*, the books *De civitate Dei*, *De Trinitate*, *De Magistro* are very well known. What obviously brings Augustine and Marcus Aurelius closer is the attention they give to the personal self and its evolution. The focus on the self generates in their writings two particular and firm visions of interiority, which entered the nuclear culture of Western man, because they generated inspiration and admiration, denial and imitation. Without developing a meticulous analysis of the thinking systems that the two propose, through a point-by-point comparative interpretation of the projections given to interiority, I try to reveal the specifics of these two thinking models. Between them, over time, the conscience of the European creator of art and literature, of moral and civilizational choice,

hesitates. But if Marcus Aurelius talks to himself, in order to discover the meaning of things through himself, Augustine constantly addresses God. Marcus Aurelius formulates impersonal truths and always seeks to place the impersonal above the personal. He subordinates the personal self to the impersonal plane. Augustine, however, discovering the Truth of God the Person, in the language of his own understanding, gives content and personal meaning to interiority. The human person speaks to the divine Person, in Augustine's *Confessions*:

"*What, then, shall I say, O Truth, O my Life: that it was idly and vainly said? ["fruitful and multiply, and replenish the earth"]Surely not this, O Father of piety; far be it from a servant of thy Word to say anything like this! But if I do not understand what thou meanest by that phrase, let those who are better than I--that is, those more intelligent than I--interpret it better, in the degree that thou hast given each of us the ability to understand*." (Augustine*: Book XIII*: XXIV, 36)

Without being immediately conceptually original, Marcus Aurelius (121-180), towards the end of the 2nd century, made in his *Meditations* a synthesis of the inherited Greek philosophy, which he used as the energy of the self-formation process. In the tradition of the ancient Greeks, from the Pre-Socratics to the Platonists, Marcus Aurelius does not see in philosophy a game of the mind, not even primarily a training for social affirmation. He *believes* in philosophy, as the only possibility offered to the spirit to approach the *Truth*. The exercise of philosophical knowledge shapes and civilizes his interiority. It transforms it into an intelligible and controllable space, through verbalization and rigorous regulation. That is why the text of Marcus Aurelius brings moral pragmatism, tempered by the skepticism of the Stoics, into Renaissance culture and then into Western modernity. What distinguishes Marcus Aurelius from other authors, bringing him closer to the reader's consciousness, is the fact that these philosophical concepts do not remain theoretical realities. They become a living part of the author's inner story. It take the particular face of his biography:

"*Either the gods have no power or they have power. If, then, they have no power, why dost thou pray to them? But if they have power, why dost thou not pray for them to give thee the faculty of not fearing any of the things which thou fearest, or of not desiring any of the things which thou desirest, or not being pained at anything, rather than pray that any of these things should not happen or happen?*" (Marcus Aurelius, *Book IX*: 40)

Augustine's *Confessions*, however, invite the reader to the (self) knowledge of the total transformation of the person, as a rediscovery and assumption of his original belonging to the Divinity. Augustine (354-430) has a different inner story. He recounts his own path to *Imitatio Christi*, following many detours, where he could easily forget the goal he was pursuing. There he learns precisely the impotence of his personal ego to reach the Truth alone and especially to make it part of his inner being. His textual dialogue with God gives the reader the status of a privileged witness of his personal reconciliation with the Creator. Therefore, Augustine places the *Magister - Jesus Christ* at the center of interiority. Despite and against the background of many contradictions, Augustine overcomes, after failed attempts, the authority and voice of his personal ego, in order to entrust himself to Christ's voice:

„But the true Mediator, whom thou in thy secret mercy hast revealed to the humble, and hast sent to them so that through his example they also might learn the same humility—that "Mediator between God and man, the man Christ Jesus," appeared between mortal sinners and the immortal Just One..." (Augustine, *Book X*: XLIII, 68)

The philosopher emperor firmly legitimizes a personal self whose needs are self-sufficiency and the argumentation of installation in the present. Marcus Aurelius seeks the daily balance between the needs of his personal ego and the social good. And its ultimate goal is reconciliation with death, seen as a phenomenon necessary for integration into the

movement of the *Whole (Universe)*, according to its own language. Shaping the personal self through restraint, self-limitation and moral consistency, Marcus Aurelius places it at the center of the known world. But it is not actually aimed at his nuclear change, but at stoic self-control and calm submission to universal laws, to serve his need for power. And the practice of philosophy becomes for Marcus Aurelius, just like for the ancient Greeks, a kind of religion or a substitute for it, because beyond philosophy we see the inability of the philosopher to fully believe in the existence of God. And if there is, God always remains far away, for Marcus Aurelius, while the aggression and anarchy of the concrete world are ever-threatening.

"*The human soul throws itself into disarray, especially when it becomes, as far as it is in its power, an abscess, so to speak, an outgrowth of the world..."* Marcus Aurelius warns his reader and himself, in paragraph 16 of Book II. In the interiority of Marcus Aurelius, the soul of man inevitably evolves solitary and dramatic, between the distant God and the very present world. This inner tension is partially resolved by the recurring formulation of a spiritual certainty: the personal soul is part of the universal soul.

God probably exists, but man is rather alone, thought Marcus Aurelius. Turning to himself, accompanied by his inner *daimon*, man must fight to shelter him from any anxiety or disturbance, the emperor teaches us. What, in fact, is this inner *daimon* whose voice followed Socrates all his life? The nature of the inner *daimon*, as a Socratic inheritance, in disagreement with the Stoic tradition, remains, however, in Marcus Aurelius too little clarified. It comes in a certain frontal contradiction with his entire skepticism, being rather an unexpected opening towards a mystical vision of the soul, which Marcus Aurelius often represses. But this very contradiction proves to be extremely fertile, because it cracks the reckless pessimism of Marcus Aurelius. It creates a bridge to another type of interiority, truly mystical, which governs the other understanding of man, the one reflected in Augustine's *Confessions.* The presence of the inner *daimon* mysteriously energizes the entire Spartan fabric of Marcus Aurelius' thoughts:

"What then is that which is able to conduct a man? One thing and only one, philosophy. But this consists in keeping the daemon within a man free from violence and unharmed, superior to pains and pleasures, doing nothing without purpose, nor yet falsely and with hypocrisy, not feeling the need of another man's doing or not doing anything; and besides, accepting all that happens, and all that is allotted, as coming from thence, wherever it is, from whence he himself came; and, finally, waiting for death with a cheerful mind, as being nothing else than a dissolution of the elements of which every living being is compounded. But if there is no harm to the elements themselves in each continually changing into another, why should a man have any apprehension about the change and dissolution of all the elements? For it is according to nature, and nothing is evil which is according to nature..." (Marcus Aurelius: *Book II*,17)

The similarity between Augustine's *Confessions* and the meditations of Marcus Aurelius comes primarily from the fact that both authors evoke, with passion or restrained drama, the interior, as the most beloved homeland. Each one reveals the dynamics of his own self, while all the energy of the confession is directed towards the edification of a specific understanding of human nature. A comparative analysis of the two views on interiority can, therefore, identify, even briefly, the *physiognomy* of the two thought models, connected by opposition as answers to the same existential question*: "Man, what is to be done...?* " (Marcus Aurelius, *Book IX*: 29)

Although so different, the two authors become very related through their ultimate positioning towards the personal self, to which they give all their trust. Both Augustine and Marcus Aurelius never forget their personal selves. Marcus Aurelius does not indulge in pure contemplation. And Augustine does not try to forget himself in his encounter with God. On

the contrary, the two authors feed, in disjoint ways, their own ego and give it progressively more power to decide the path to the Truth. And Augustine, when he affirms the fact that only God knows the Truth and that man must ask only God for the understanding of all things, does not lead the personal self to the silence of St. Paul, as we might expect. In front of God, Augustine speaks and explains to the reader the divine composition of the world. He becomes very talkative, as does Dante later in the *Divine Comedy*. Augustine builds an arborescent philosophical system from which many Western thinkers, of very different orientations, will be inspired, from Dante, Thomas Aquinas, Luther, Calvin, to Descartes, Pascal, Rousseau and others. On the other hand, there is a subterranean, but subtly visible, communication between the regressive skepticism of Marcus Aurelius and all the variants of psychologism, but also of nihilism, even of deconstructivist modernism after Nietzsche. Here is one of the key moments of Augustine's conversation with God, when he actually tells the reader how he sees the connection between the *Creator* and creation:

"We can see all those things which thou hast made because they are—but they are because thou seest them. And we see with our eyes that they are, and we see with our minds that they are good. […].But thou, O the one good God, hast never ceased to do good! And we have accomplished certain good works by thy good gifts, and even though they are not eternal, still we hope, after these things here, to find our rest in thy great sanctification. But thou art the Good, and needest no rest, and art always at rest, because thou thyself art thy own rest.

(Augustine *Book XIII: XXXVIII, 53)*

The two texts, therefore, would be two inner autobiographies, extremely contemporary with the current humanity (and literature), where the person is more and more in search of his own story, able to single it out from all the others. *Thoughts to oneself* and *Confessions* enter into a direct connection with the spirit of our times, because they could be considered two exemplary autofictions, in the sense of the current aesthetic-philosophical discourse. Marcus Aurelius and Augustine, however, would not be at all pleased with such a discursive identification. What still unites them is precisely the fact that they build their testimony on the principle of absolute authenticity. Both believe in personal truth and their conscience would certainly refuse to associate their texts with the idea of autofiction. For Augustine and for Marcus Aurelius there is no inner fiction, but truth. For Augustine and Marcus Aurelius, confession, by its very subjective substance, does not hide identity and does not multiply interiority, does not dilute it. On the contrary, Augustine and Marcus Aurelius use the philosophical confession to reveal step by step the inalienable trunk of one's own person, the singular mother of its ultimate content. From this perspective, Augustine and Marcus Aurelius are together profoundly different from the humanity of the transition between what we call postmodernism and posthumanism. Although very differently positioned both with respect to Divinity and with the idea of a person, the ultimate figure of their autobiography is the *person* itself, as an undivided and absolutely singular being, through its existential choices.

Marcus Aurelius researches his cultural heritage, in order to extract from there the (neo)platonic virtues, the foundations of his moral creed: justice and wisdom, courage and temperance. The philosopher emperor without deviation builds a speech to argue in front of his own conscience the futility of transporting the journey of the spirit either in the past or in the future. The pragmatism of living in the present does not, however, fuel the desire for selfish pleasure, but for openness to the community, through magnanimity, the practical identification of the possibilities of doing justice and through moral life. Marcus Aurelius harshly discourages any temptation towards passion or anxiety, his target being the inner peace of the Stoics, based on a self-sufficient moral perfection, totally anchored in strict personal rules. In this way, the personal ego of Marcus Aurelius, as much as it limits itself,

induces its state of power and the need for (self) control. From the skeptical inner perspective of Marcus Aurelius, as long as there are no clear external certainties, as long as even the gods, he says, may or may not exist, may or may not have power, the only certainty is the self's ability not to let itself in the will of the arbitrariness. The personal ego chooses frontally, in the rhythm of the present, the scenario of its own life, but especially the content of the inner experience. From this inner perspective, the personal consciousness must content itself only with the contemplation of the universal transformation of things and forbid itself any stronger emotion connected with death and all that is mortal:

"The periodic movements of the universe are the same, up and down from age to age. And either the universal intelligence puts itself in motion for every separate effect, and if this is so, be thou content with that which is the result of its activity; or it puts itself in motion once, and everything else comes by way of sequence in a manner; or indivisible elements are the origin of all things. In a word, if there is a god, all is well; and if chance rules, do not thou also be governed by it. Soon will the earth cover us all: then the earth, too, will change, and the things also which result from change will continue to change for ever, and these again for ever. For if a man reflects on the changes and transformations which follow one another like wave after wave and their rapidity, he will despise everything which is perishable." (Marcus Aurelius: Book IX, 28)

Marcus Aurelius' vision of interiority, no matter how generous, is legitimized strictly on the power of one's own ego to support it. The philosopher-emperor man is, in fact, alone, in front of what he calls the *Whole* (Universe), the *Cause of the Whole* (Universe), nature or death. And how is it encouraged? He believes in the ability of philosophy to deal with and avoid the vanity of the personal ego. And the inner satisfaction should come from the pursuit of the common good, as a unifying goal:

"The universal cause is like a winter torrent: it carries everything along with it. But how worthless are all these poor people who are engaged in matters political, and, as they suppose, are playing the philosopher! All drivellers. Well then, man: do what nature now requires. Set thyself in motion, if it is in thy power, and do not look about thee to see if any one will observe it; nor yet expect Plato's Republic: but be content if the smallest thing goes on well, and consider such an event to be no small matter. For who can change men's opinions? And without a change of opinions what else is there than the slavery of men who groan while they pretend to obey? (Marcus Aurelius: *Book IX*, 29)

The central difference between Marcus Aurelius and Augustine is given by that, by the way in which they orientate their confession. If Marcus Aurelius speaks to man, Augustine confesses openly to God. Augustine wants to reach man, but only through God. If Marcus Aurelius even restrains his nostalgia for the God whose voice he fails to hear, because he constantly doubts its existence, although he assumes it several times, Augustine speaks only to God. Augustine's inner man is passionate. He assumes all the falls, all the wanderings. He tells them extensively, precisely to show how he sought and found God. The interiority of Marcus Aurelius is, on the other hand, Spartan. Withdrawn into herself, it goes to the limit of loneliness, of resignation and exposes herself a lot to the loss of hope. Augustine's passion, his faith, on the other hand, transforms confession into a communion, at the level of consciousness, between the author's voice, the reader's participation and the summoned presence of God:

"What is it to me that men should hear my confessions as if it were they who were going to cure all my infirmities? […] Why are they anxious to hear from me what I am, when they are unwilling to hear from thee what they are? And how can they tell when they hear what I say about myself whether I speak the truth, since no man knows what is in a man "save the spirit of man which is in him"? […] But, because "love believes all things"323--at least among those who are bound together in love by its bonds--I confess to thee, O Lord, so

that men may also hear; for if I cannot prove to them that I confess the truth, yet those whose ears love opens to me will believe me." (Augustine X: III, 3)

Speaking to God, Augustine claims his singularity. His discursive movements in relation to the reader are often paradoxical. While he seems to be arrogantly alienating himself from the quoter, he is volcanically approaching God. True communication takes place, he shows, only in communion with God. Although he risks defying his reader, Augustine challenges him to follow him in the story, in order to benefit from the revelation of the divine plan that is fulfilled in the author's consciousness and life.

"*O Lord, who takest delight in the incense of thy holy temple, have mercy upon me according to thy great mercy, for thy name's sake. And do not, on any account whatever, abandon what thou hast begun in me. Go on, rather, to complete what is yet imperfect in me. This, then, is the fruit of my confessions (not of what I was, but of what I am), that I may not confess this before thee alone, in a secret exultation with trembling and a secret sorrow with hope, but also in the ears of the believing sons of men--who are the companions of my joy and sharers of my mortality, my fellow citizens and fellow pilgrims--those who have gone before and those who are to follow after, as well as the comrades of my present way*." (Augustin: *Book X,* IV, 5-6)

Here, then, after seeming to distance himself from the reader, Augustine calls upon God to give him the power to reach people, to give them his understanding of divine Truth:

*"What man will teach men to understand this [*Truth]*? And what angel will teach the angels? Or what angels will teach men? We must ask it of thee; we must seek it in thee; we must knock for it at thy door. Only thus shall we receive; only thus shall we find; only thus shall thy door be opened." (*Augustine: *Book XIII, XXXVIII, 53)*

Augustine and Marcus Aurelius are major sources of creation and inspiration in the reflection of interiority. The very complex connections between their texts and the history of Western literature and philosophy remain to be discovered. Augustine's volcanic, passionate interiority finds a friendly *antithesis,* in fact, in Marcus Aurelius' Spartan, but deeply troubled, anxios interiority.

BIBLIOGRAPHY

Sfântul Augustin, *Confesiuni*, ediţie bilingvă. Traducere, introducere și note de Eugen Munteanu. București, Humanitas, 2020.

Bréhier, Émile, *Filosofia lui Plotin,* traducere de Dan Ungureanu, Editura Amarcord, Timișoara, 2000.

Chadwick, Henry, *Augustin,* (Maeștrii spiritului), trad. Ioan Lucian Muntean, Editura Humanitas, București, 1998.

Hadot, Pierre. *The inner citadel: the Meditations of Marcus Aurelius*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.

Lloyd P. Gerson (ed.), *The Cambridge Companion to Plotinus,* Cambridge University Press, 1996.

Marcus Aurelius, *Gânduri către sine însuși*, București, Humanitas, 2022.

Marion, Jean Luc, *În locul sinelui, Abordarea Sfântului Augustin*. Traducere din franceză de

Marius Boldor. Control ştiinţific de Marius Tat și Iulian Apostolescu. Oradea: *Ratio et Revelatio*. Seria *Epoche,* 2020.

Marrou, Henri-Irenée, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice,* trad. Dragan Stoianovici și Lucia Wald, Editura Humanitas, București, 1997.

Pavel, Constantin C., *Problema răului la Fericitul Augustin,* Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1996.

Porphyrios, *Viața lui Pitagora. Viața lui Plotin*, traducere de Adelina Piatkowski, Cristian Bădiliță și Cristian Gașpar, Editura Polirom, Iași, 1998.

Sitographie

Augustine: *Confessions*. Newly translated and edited by Albert C. Outler, Ph. D., D.D. Professor of Theology. Perkins School of Theology, Southern Methodist University. Dallas, Texas. First published MCMLV. Library of Congress. Harry Platinga, Catalog card number: 55-5021. https://www.ling.upenn.edu/courses/hum100/augustinconf.pdf

Marcus Aurelius, *Meditations*. Translated by George Long
https://classics.mit.edu/Antoninus/meditations.9.nine.html

MIHAI EMINESCU. THE JOURNEY - BETWEEN MYTH AND METAPHOR

Silvia-Ofelia Chelariu
PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest

Abstract: In the space of universal literature, myth has always functioned as an element of cohesion between the present and the past and provided the spiritual opening to an absolute reality. A romantic spirit, M. Eminescu found in myth a way of restoring, in the imaginary, the lost connections with the original life of the world. Driven by the desire to penetrate the infinite, he capitalized on the myth of travel as a sign of knowledge. In his work, the journey - whose valences share openness to everything - belongs, equally, to myth and metaphor, it embodies both, leaving the impression of a universe creating other universes.

Keywords: journey, knowledge, metaphor, myth, poetic

E greu să închipui o cultură cu valori distincte fără mitologie. Mitul constituie o trăsătură de unire între prezent și trecutul îndepărtat, permite reconstituirea, fie și fragmentară, a istoriei omenirii, suplinește sau completează datele istoriei, toate acestea în limitele unui adevăr artistic paralel celui istoric și resimțit ca fiind necesar oricărei culturi naționale. Și, dacă alăturăm acestora și una dintre afirmațiile lui Lucian Blaga, aceea că ”miturile sunt plăsmuiri de intenție revelatorie și întâiele mari manifestări ale unei culturi”[1], e și mai greu să ni-l imaginăm pe Eminescu și să-l înțelegem fără a-l raporta la străvechile mituri ale umanității. Mitul este la Eminescu un mod de a gândi, de a-și reprezenta lumea. Regăsim la el același apetit al începuturilor, al genezei și vârstelor aurorale, ca la toți marii lirici ai popoarelor foarte vechi.

Interesul pentru mit a reprezentat o preocupare permanentă a tuturor marilor creatori ai oricăror timpuri. Spiritul romantic, care este ”limita și depășirea limitei în planul ireal al gândirii limitei și în cel al gândirii nelimitate”[2], a resimțit în mod pregnant nevoia cufundării în timpul și spațiul ideale, într-o realitate absolută, în care ”ființă nu era, nici neființă”, găsind aici o cale de salvare, de refacere, în imaginar, a legăturilor pierdute cu viața originară a lumii. Pentru romantici mitologia, a cărei importanță li se părea egală cu cea pe care o avusese la greci și la romani, dobândea în plus o mai adâncă și mai modernă semnificație, ea însemnând ”calea regală a eliberării, a ieșirii din tradiționala estetică a imitației, și care ducea spre viziunea operei de artă ca totalitate”.[3]

În *Opera lui Mihai Eminescu*, G. Călinescu observa cu perfectă îndreptățire că Eminescu a fost ”cel mai cult dintre poeții noștri, cu cea mai ridicată putere de folosire a tuturor factorilor de cultură”, cu ”acel echilibru în care totul pare cu rost și folositor”.[4] Marele nostru poet nu se mărginise doar la aprofundarea literaturii, filosofiei și științelor contemporane sau la contactul cu scrierile anterioare. El a zăbovit îndelung pe tărâmurile anticei gândiri indice, grecești sau egiptene, pe care a asimilat-o și căreia n-a întârziat să-i dea o nouă viață în majoritatea scrierilor sale. Eminescu este creator de mituri chiar și atunci când preia motive legendare dintre cele mai cunoscute și de aceea opera sa este originală în ansamblul ei. Puterea gândirii sale poetice urcă dincolo de modele, îndreptându-se întotdeauna spre MIT. Așa cum aprecia Zoe Dumitrescu-Bușulenga, ”sensul ultim al creației

[1] Lucian Blaga, *Opere 9, Trilogia Culturii*, Editura Minerva, București, 1985, p.101
[2] Gabriel Liiceanu, *Tragicul – o fenomenologie a limitei și depășirii*, Editura Univers, București, 1975, p. 36
[3] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu – Viață. Operă. Cultură*, Editura Eminescu, București, 1989, p. 370
[4] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, Editura Minerva, București, 1970, pp. 223-224

eminesciene este refacerea lumii misterioase, plină de semnificații spirituale, a miturilor”[5], dar totul este filtrat de gândirea poetului, această formă enigmatică a sensibilității, care este însușirea de a transfigura lumea, de a ”împrăștia visul în lumea reală”, cum ar spune Gérard de Nerval.

Opera lui Eminescu își are rădăcini nu mai puțin adânci în folclorul și în mitologia străveche a poporului nostru care, ivit aproape pe neștiute la cumpăna dintre Orient și Occident, și-a făurit o gândire proprie, reprezentând o sinteză originală a culturii celor două lumi.

Din această perspectivă este de înțeles și capacitatea extraordinară a lui Eminescu de a trece în poezie tot ce a trăit în planul cultural sau existențial, separând aleatoriul de permanențe, ridicându-se invariabil în sfera arhetipurilor. În creația sa ”mitul devine o permanență constitutivă a genului poetic, cultivată cu grijă, în foarte variate ipostaze. […] Suprapunând cele mai neașteptate variante ale miturilor universal, indice, germanice, dacice, gnostice etc., de la eroul orfic din *Făt-Frumos din lacrimă* și până la eroul din *Luceafărul*, poetul român s-a mișcat permanent în această lume a esențelor, perfect traductibilă în limba marii poezii”.[6] Se poate vorbi, în consecință, de o atmosferă mitică a întregii creații eminesciene. În orice zonă a operei sale se poate distinge existența unui substrat mitic. Este ceea ce vom încerca să relevăm în studiul de față, oprindu-ne asupra unui singur aspect, acela al călătoriei ca act inițiatic în creația eminesciană.

Romantismul consacră un adevărat mit al călătoriei. Acest mit domină în mare măsură și opera eminesciană. În creația sa și chiar în propria-i viață, Eminescu, cuprins de un ”dor nemărginit”, este un călător neobosit al cărui periplu este dominat de setea de cunoaștere.

În termeni foarte generali, o călătorie poate avea drept cauză o aspirație, o himeră, un dor de ceva (care însă la rândul său are drept cauză lipsa acelui ceva), deci o călătorie în accepția romantică se conturează în urma unei treziri și are drept scop o cunoaștere. În urma acestei treziri apare dorința cognitivă, care se constituie într-un scop – cunoașterea a ceva.

Geniul eminescian pendulează călătorind mereu pe o simbolică axă a cunoașterii, spre zona unde ”ca-n ziua cea dintâi, izvorau lumine”, sau înspre descoperirea iubirii, care deține o funcție dialectică în această pendulare.

Orice călătorie a personajelor lui Eminescu însă, fie că este vorba de Hyperion, de mag sau Dionis, este convertibilă într-un traseu inițiatic. Principiul declanșator este nevoia cunoașterii absolute, setea permanentă de certitudini (coordonată fundamentală a spiritului eminescian) resimțită cu atât mai intens cu cât omul are conștiința că nu se poate sustrage acțiunii distrugătoare a timpului care aduce cu el implicit suferința. Astfel, la Eminescu plonjarea în spațiul mitic presupune un continuu efort de a depăși contingentul, de a transforma timpul concret în timp mitic, iar spațiul profan în spațiu transcendent, de a se integra, cum ar spune Mircea Eliade, într-un fel de Centru al existenței care, odată atins, echivalează cu o inițiere și cu o consacrare. Timpul mitic este, în fantezia lui Eminescu, lumea eternă a poeziei, centru suprem al idealității la care se raportează sufletul însetat de absolut.

Mitul reprezintă gradul cel mai înalt de polisemie. Însă aceasta nu poate deveni inteligibilă, nu e transmisibilă decât prin mijloace expresive echivalente. Operele cu autentică semnificație mitică nu sunt posibile decât prin convocarea funcțională a tuturor acestora, printr-o sinteză a structurilor artistice fundamentale pe care, nu incidental, romanticii – ambiționând aproape toți, prin însăși natura lor, crearea de mituri – au urmărit-o practic și au teoretizat-o abundent.

---

[5] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Valori și echivalențe umanistice*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 237

[6] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Istorie și mit: de la romantici la Mircea Eliade*, în *Secolul 20*, nr. 2-3/ 205-206, 1978, p. 46

Fantasia este elementul esențial al sistemului mito-poetic eminescian. Poetul însuși face disocierea între conceptul de *fantasie*, esență a ideii poetice, și fantezie, reflecție imediată a lumii. Pentru romanticul Eminescu, ”mama imaginilor”, fantasia, este o ”condiție esențială a poeziei”. Slujit precum nimeni altul de această ”mamă a imaginilor”, poetul unește tradițiile mitice cu istoria într-o mitologie poetică, într-o rețea de imagini ce trimit la originar. Mitul eminescian se structurează pe imaginea metaforică, adevărul artistic fiind preferat celui istoric – din perspectiva dobândirii armoniei. Astfel, cunoscător al filosofiei lui Giambattista Vico, probabil al lui Schelling, al operei critice a lui Heliade și Hasdeu, Eminescu asociază gândirea sa despre imagine cu aceea despre mit.

Dacă ”metaforele revelatorii rezultă din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării”[7], adică din mit, și ”una dintre cele mai interesante și învoalate înfloriri ale metaforicului este mitul”[8], putem situa călătoria, în opera poetului nostru, între mit și metaforă, adică într-o zonă a fantaziei ce caracterizează setea de absolut a împătimitului de cunoaștere care a fost Eminescu.

Eminescu despre mit

Ca toți poeții mari, Eminescu gândea mitic. Privind literatura universală de pe culmile sale cele mai înalte, descoperim în ceața ”zilelor de-aur” (*Epigonii*) un Dante, Milton, Goethe, Byron, Hugo – creatori cu o gândire ale cărei rădăcini se hrănesc în mit. Adăugând apoi că întreg secolul al XIX-lea și mai ales romantismul nu au fost decât o reînviere a vechilor mitologii, Eminescu trebuie plasat în mijlocul acestor preocupări ale timpului său și judecat în consecință.

Mitul, factor generator în creația lui Eminescu, își descoperă sensurile lui cele mai adânci, pe lângă opera – de o monumentalitate ce amintește de marile cetăți antice – și în considerațiile (să le spunem) teoretice ale poetului. Ideile lui Eminescu despre mit și mitologie se aseamănă, până la un punct, cu cele ale lui Vico, Schelling și, mai ales, cu ale lui Hasdeu. Precum Vico și Schelling, Eminescu reevaluează mitul, dând valoare de realitate întâmplată unor elemente de legendă și invenție; ca și Hasdeu, află în mit o latură conștientă și una inconștientă. De asemenea, Eminescu vede mitologiile ca pe un corpus mitic unitar: ”toate mitologiile se aseamănă între ele”. Valoarea cognitivă a mitului este recunoscută în ”teoretizările” sale, extinzându-se apoi permanent în creația sa literară.

În sprijinul acestor idei stă în primul rând textul intitulat *Strângerea literaturii noastre populare*.[9] Considerând ”forma” miturilor ”ca atare” drept ”minciună”, Eminescu sublinia că nu este de ajuns ”s-o ții minte” și ”s-o imiți”, ci trebuie să-i cauți ”spiritul, ideea”. Aceasta fiindcă, ”primitive” fiind, ”formele” nu sunt decât ”exprimarea exterioară a unui profund simțământ sau a unei profunde idei interne”. Iar dacă este în condiție poeziei ”să încifreze”, ”nu [...] să descifreze [...] o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginilor sensibile”, scriitorul – după convingerile lui dintotdeauna – nu înțelegea să sacrifice ”ideea” de dragul ”încifrării”. Fără ca, desigur, să o subaprecieze pe aceasta din urmă. De la *Din străinătate,* poem scris în 1866, până la capodoperele dintre anii 1879 și 1883, suprema preocupare eminesciană fusese ”ideea” – după care arată miturile pe care le-a interpretat ori însuși le-a creat, încununându-le prin cel din *Luceafărul*.

Spre deosebire de marii romantici dinainte, distanțându-se de ei, Eminescu a meditat asupra faptului că rădăcina comună a străvechilor și monumentalelor mituri eurasice viza nu simpla înțelegere a ”simțului comun”, ci cunoașterea a câte-s ”în cer și pe pământ” (*Odin și poetul*), adică o interpretare coerentă a lumii, precum și obstacolele ivite în calea acesteia. Mitul ”drumurilor” mai mult sau mai puțin iscusite, oricum ”inițiatice” (*Odiseea, Argonauticele*), dar și cel al piedicilor de netrecut ce se pot ivi în cale (mitul lui Sisif, al lui

[7] Lucian Blaga, *op. cit.,* p. 355
[8] *Idem,* p. 365
[9] Mihai Eminescu, *Fragmentarium,* Editura Științifică și Pedagogică, București, 1981, pp. 237-238

Tantal, al ”porților lui Hercule”, al platonicienei caverne etc.); miturile cosmogonice, contrapuse condiției umane reprezentate ca o ”peșteră” existențială (cel al ”creațiunii” din *Rig-Veda* – restructurat în *Rugăciunea unui dac* și în *Scrisoarea I* – al lui Odin iscând lumea din trupul gigantului Limar ș. a.); miturile ce sugerau pornirile răzvrătitoare împotriva onticului – izbutite parțial ori nu (ale lui Prometeu, Icar, titanilor, între care al Geei, reactualizat în *Demonism*, al lui Satan ș. a.), – toate acestea le cunoscuse poetul și le regândise încă înainte de a studia la Viena sau Berlin. Cât îl obsedau, o arată manuscrisele.

Dându-și seama că miturile nu sunt decât ”manifestarea palpabilă, simțită a unei idei”, ”o hieroglifă care nu e deajuns că ai văzut-o, [...] ci aceasta trebuie citită și înțeleasă”, Eminescu ajunsese de timpuriu la o concluzie de neclintit: în circumstanțele în care ”antitezele sunt viața” (ms. 2258, f. 222 v.), calea deschisă oamenilor nu trece (prin cunoaștere) spre ”fericire” durabilă, ci spre ”mulțumirea” sufletească ce poate spori și acțiunile zămislitoare de fericire, cunoașterea fiind menită a se converti în înțelepciune. Însă o asemenea cunoaștere, poetului îi este evident că nu o puteau îndestula ”ideologiile” de până la el, împărțite pe ”sisteme numeroase” (*Epigonii*), prea datate (”Ce-un secol ne zice ceilalți o dezic” – *Mortua est!*). Mai curând o puteau face miturile, ”încifrând” o experiență ce a înfruntat proba mileniilor. Aceasta cu atât mai mult cu cât mitul cuprinde sub învelișul ficțiunii sale, ca povestire mitologică sau cel puțin ca o imagine emblematică, un adevăr revelator și misterios totodată, o *enigma n'esplicată* (*Epigonii*). Mitul are ceva din natura enigmatică și în același timp *pătrunsă de-nțeles* a sfinxului.[10]

Pentru Eminescu, la fel ca pentru toți romanticii, literatura s-a născut sub fascinația mitului, acesta punând realitatea pe un alt plan decât cel dat și mai puternic decât el. Creația artistică trebuie înțeleasă astfel drept o ascensiune înspre ”o formă de subzistență în care lucrurile nu mai stau sub precaritatea realului, ci sunt”.[11] Căci drumul pe care îl străbate creația poetică este identic cu drumul pe care îl străbate mitul (de la legendă la ideea abstractă, niciodată invers). Astfel, ”cu gândul romanticilor că mitologia este un izvor veșnic de poezie și că poeziei moderne îi lipsește o mitologie, Eminescu a dat mitului o valoare literară prin descoperirea sensurilor lui mai adânci”.[12]

Cufundarea în mit schimbă unghiul de vedere al eului liric, transfigurează lumea văzută și creează un timp circumscris spațiului paradiziac. De aceea, poetul romantic abandonează adesea lumea vizibilă în favoarea lumii magice, somnolente, intrând prin cheia basmului în spectacolul mitic: ”Când posomorâtu basmu – vechea secolilor strajă –/ Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă/ Poarta naltă de la templul unde secolii se torc,/ Eu sub arcurile negre, cu stâlpi nalți suiți în stele,/ Ascultând cu adâncime glasul gândurilor mele,/ Uriașa roat-a vremei înapoi eu o întorc” (*Memento mori*).

În gândirea magică a lui Eminescu, mitul are capacitatea de a aduna elementele vieții și ale morții, de a închide în subiectivitatea timpului și spațiului, de a rotunji prin imaginar gândul și a-l transforma în imagine. Originea imaginilor mitice este ritualică, situată într-un timp în care omul înțelege lumea prin intuiție.

G. Ibrăileanu a sesizat primul că opera eminesciană trebuie înțeleasă prin intermediul mitului. Aceasta, de la versurile de început, a căror particularitate o constituie anumite viziuni clasicizante, influențe provenite din contactul cu lirica de la începutul veacului sau din studiul manualului de mitologie al lui G. Reinbeck, și până la creația de maturitate când, odată cu *Venere și Madonă*, faptele de cultură antică devin simboluri poetice, însuflețite de reflexivitatea creatorului proiectată în spațiul imaginației”. Pretutindeni în opera sa, Eminescu opune realului profan imaginea unei lumi sacre, o lume a visului și a mitului poetic, ”lumea ce gândea în basme și vorbea în poezii” (*Venere și Madonă*).

---

[10] Nicolae Balotă, *Eminescu și mitul*, în *Tribuna*, nr. 3, 1979, p. 1
[11] Constantin Noica, *Devenirea întru ființă*, Editura Științifică și Pedagogică, București, 1981, p. 338
[12] Eugen Todoran, *Mihai Eminescu. Epopeea română*, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 10

Ca orice poet care, pus față în față cu puterile lumii și ale vieții, nu poate să gândească decât mitic, Eminescu se lasă fascinat de ”vremile-aurite ce mitele albastre ni le șoptesc ades” (*Împărat și proletar*), imaginând o lume transcendentă în care, descifrându-i limbajul, omul este confruntat cu misterul.

Mitul călătoriei

Mitologia oferea romanticilor un fundal de tinerețe reînnoită a spiritului, o arie infinită pe care putea alerga în voie fantezia liberă, autonomă a creatorului. Epocile clasice fuseseră dominate de sentimentul finitului. Totul avea o limită, o frontieră, un contur, nimic nu se pierdea în umbră. Epoca modernă însă aduce în prim-plan sentimentul infinitului. Totul în el se prelungește în necunoscut, în nelimitat, în nedefinit, în misterios. Ceea ce, în general, este numit drept viață nu este altceva decât aspirația spre eternitate. Iar aceasta nu se putea afla decât în mit, în această ”sinteză” care ”concentrează în sine maximum de semnificații posibile”.[13]

Călăuziți de dorința de a pătrunde infinitul, de a cunoaște lumea exterioară sau de a se găsi pe sine fugind cât mai departe ”în lume” (în singurătate), ”romanticii dădeau curs unei adânci năzuințe de a se rezolva în [...] călătorii care erau adevărate confruntări cu sinele în diversitatea proiecțiilor oferite de peisajele mereu schimbate”.[14] Nevoia aceasta acută de pătrundere a altor spații – mai vaste și diferite – și totodată de depășire a timpului care măsoară suferința s-a tradus firesc într-un adevărat mit al călătoriei. Creații ca ale lui Jean Paul, în *Titan,* Joseph von Eichendorff, în *Wanderer*, Schubert, în ciclul *Călătorul* – în care dorul de călătorie este declanșat de orice element care amintește depărtările – sau ale lui Novalis ori G. de Nerval, pentru care orice călătorie reprezintă totodată o explorare a propriei ființe, se consacră tocmai prin abordarea unor asemenea teme. Întotdeauna nesatisfăcuți, ei visează necunoscutul, mai mult sau mai puțin inaccesibil, sau, cum însuși Baudelaire caracterizează misterioasele aventuri ale spiritului romantic, în poemul *Călătoria*, sunt ”cei ale căror jinduri se-aseamănă cu norii”.

De o universalitate a circulației în spațiu și timp pe care nu o întrec temele literar-artistice ilustre (titaniană, fortuna labilis, lumea ca teatru ș. a.), mitul călătoriei este nucleul atâtor opere celebre, de la *Odiseea* la *Divina Comedie* și *Don Quijote,* iar în vremurile mai noi – de la *Faust* la *Manfred* și *Peer Gynt*. Pentru literatura română, fără a-i nedreptăți pe scriitorii patruzecioptiști – ale căror jurnale de călătorie rămân mărturie pentru puternica năzuință de aventură în spații magice, fantastice, misterioase – reținem, ca numărându-se printre cele mai valoroase*, Povestea magului călător în stele*, *Sărmanul Dionis*, *Creanga de aur*. Și, dacă urmărim frecvența acestui mit în folclorul popoarelor și în toate mitologiile, începând cu cele mai vechi, înțelegem că rădăcinile lui coboară spre un posibil prototip, spre un mit primordial.

La popoarele vechi, călătoria este legată de o reprezentare labirintică. Ea presupunea o serie de inițieri și avea drept scop o cunoaștere. Ideea de labirint este alăturată, în mitologie, conceptului despre probele dificile pe care trebuie să le treci pentru a intra într-o nouă lume sau într-o nouă stare. După cum consideră Paolo Santarcangeli, ”complexul mitic al labirintului face parte dintr-un fond originar al reprezentărilor umane, intrând în componența aproape a tuturor miturilor”.[15] Constitu-indu-se într-un *iter perfectionis*, labirintul reprezintă o imagine a călătoriei omului spre moarte și regenerare, deci o reprezentare a infinitului. Labirintul presupune un scop, o oprire sau mai degrabă le presupune pe amândouă. Pentru cel care pătrunde în labirint, scopul este de a ajunge în camera centrală, cripta misterelor (însuși sensul etimologic al termenului *criptă* este acela de loc ascuns, presupunând o revelare a

[13] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, 1977, p. 464

[14] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu – Viață. Operă. Cultură*, Editura Eminescu, București, 1989, p. 409

[15] Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor. Istoria unui mit și a unui simbol*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1974, p. 181

ceva, deci o cunoaștere). Înaintarea spre Centru este, în consecință, o călătorie spre obținerea cunoașterii, spre întâlnirea cu *mysterium magnum*.

Cercetările au demonstrat existența acestui mit la foarte multe popoare: la africanii Zulu, la populația Illorin din Sudanul Occidental, la indienii Pima din America de Nord, în Nord-Estul Australiei, informații importante relevându-se din examinarea sigiliilor mesopotamiene, a ruinelor construcției Casa Grande din Arizona sau a ruinelor Rowling Lynn, în Northumberland (Anglia).[16] John Layard crede că prima concepție despre labirint ca mit, în care omul și-a reprezentat lui însuși propriul destin, trebuie căutată în practicile funerare ale civilizațiilor antice din Orientul Apropiat și, în special, din Egipt.

La egipteni, labirintul este reprezentat prin două șiruri de încăperi: unul sub pământ, altul deasupra lor, la suprafață. Există astfel posibilitatea unei duble cunoașteri: cunoașterea sensurilor adevărate ale vieții și cunoașterea de dincolo de moarte (aceasta, pentru că labirintul subteran reprezenta în același timp un ”mundus”, aici găsindu-se mormintele faraonilor). Într-o accepție metaforică, mitul călătoriei este totuna cu ieșirea din sine, cu deschiderea față de ceea ce este în afară, escaladând orizont după orizont, fie că cel angajat în această inițiere este însuși omul, fie că este spiritul acestuia. Călătoria pe drumul vieții reprezintă o cunoaștere întru moarte, iar cea printre misterioasele tenebre ale neființei – o cunoaștere întru o nouă viață. Altfel spus, călătoria, întotdeauna văzută ca trecere printr-un labirint, este un drum care duce spre moarte și totodată în afara morții sau se rezumă la căutarea adevărului, a nemuririi, la căutarea și descoperirea unui centru spiritual.

Romanticii, urmăriți constant de nevoia acută a ieșirii din sine, au preluat și recreat acest mit în mod simbolic, adăugându-i noi valori. Nemulțumiți de canoanele în care era așezată lumea, ei o părăsesc adeseori pentru a călători în spații imaginare, necunoscute omului, sau în propria-i ființă. Aventurându-se într-o permanentă fugă de sine, ei nu găsesc niciodată decât ceea ce ar vrea să evite: pe ei înșiși. Deci singura călătorie adevărată este aceea pe care omul o face în interiorul lui însuși. Căutarea limitelor lumii se convertește la o regăsire a infinitului spiritual.

Dezvoltând o tradiție folclorică, după care fiecare om are în lumea invizibilă ”dublul” său, ”poeții romantici, dând confruntării imaginarului cu realul sensul de metaforă poetică, în transpunerea de sensuri de la real la imaginar, au făcut din călătoria omului în lumea invizibilă, spre duhul ființei sale, o revelație cu semnificație poetică”[17], după ideea lui Novalis: ”Visăm să călătorim prin univers, oare universul nu se află în noi? Calea cea tainică duce spre interior”.

Simbolizând o căutare care vorbește despre o cunoaștere, concretă sau spirituală, călătoria a reprezentat una dintre marile aventuri ale epocii romantice și, pătrunzând semnificațiile cele mai adânci ale paginilor scrise în această perioadă, putem afirma, fără a considera aceasta o exagerare, că marea literatură romantică s-a creat sub semnul Călătoriei.

Călătoria – între mit și metaforă

Mitul receptat pe cale culturală, fost semn al unei experiențe existențiale, este preluat de către Eminescu ca semn al unui limbaj al eului poetic, cu alte cuvinte ca o modalitate subordonată finalității poeziei. Din limbajul prin care omul se manifestă în fața existenței, mitul devine subordonat unei intenții în cadrul universului textual, imaginar. În felul acesta, permițând constituirea unor semnificații ale textului, mitul se modifică din semn al atitudinii individului în fața lumii într-un element al modalității poetice.

Prin aceasta, nu negăm interesul lui Eminescu pentru mitul în sine. Este cunoscut faptul că poetul a fost preocupat întotdeauna de cunoașterea mitologiilor, că el însuși a avut intenția de a crea o mitologie națională. Convins fiind că miturile ascund ”demonia naturii

[16] Paolo Santarcangeli, *op. cit*., vol. I, passim
[17] Eugen Todoran, *op. cit*., p. 336

noastre" și că "greutatea e numai să le găsim adevăratul rost", el a dovedit, prin creația sa, o pasiune nețărmurită pentru acest domeniu.

Pentru Eminescu, la fel ca pentru toate spiritele romantice mari, orice discurs mitic cuprinde un sâmbure de poezie, oglindind pentru umanitate un mod de a se privi pe sine, dintr-o perspectivă diferită, izvorâtă din chiar adâncul ființei omenești. Aici se întâlnesc, într-un mod aparte, izvoarele cunoașterii și ale poeziei. Întotdeauna mitul a fost deopotrivă idee și imagine. *Idee* nu însă în sensul unui dat, al unui fapt care nu poate fi altfel decât constatat, ci ca realitate care se cere mereu pătrunsă și re-creată: mitul nu ca sfârșitul rațiunii, ci mai degrabă începutul ei. Dar, cum mitul, socotit totuna cu fantazia, este chiar esența poeziei, Eminescu îl înțelege ca structură poetică, prin chiar funcția lui de simbolizare, depărtată și ea de conținutul arhaic-religios și acceptată ca o modalitate de gândire mitico-poetică.

Poetul apropie originea mitului, ba chiar esența sa, de elementul sentimentului, al sensibilității mai mult decât cel al rațiunii, dar nu privându-l de valoarea lui rațională, lipsindu-l de orice semnificație conceptuală, ci admițând că "la un anumit stadiu evolutiv – cum consideră Gillo Dorfles – omul a făcut uz de gândirea mitică mai mult decât de cea filosofică".[18] Iar faptul că gândirea mitică este mai aproape de cea a artei a fost menționat de mai multe ori, în special de Schelling.

Admițând, după Lucian Blaga, că "mitul este, prin structura cea mai intimă a sa, o creație vecină cu creația artistică"[19], este lesne de înțeles că pentru Eminescu mitologia este un "simbol", o "hieroglifă" a vieții originare netulburate de reflecția filosofică. Pe poet nu-l interesează mitul ca formă în sine, ci "spiritul", "ideea", care trebuie să fie "citite și înțelese", nu "imitate în zugrăveală pe hârtie". Gândirea lui Eminescu pătrunde în chiar miezul relației dintre mit și poezie, având în vedere geneza ideii în imagine, în mitul ca poezie, sau "manifestarea sensibilă a unei idei oarecare" și fără de care mitul rămâne numai o formă, o formulă într-un compendiu de istorie.

Din relația idee-imagine observăm în primul rând că poetul respingea concepția clasică despre metaforă, care reducea sensul secundar al imaginii la sensul primar al ideii: "Adevărat cum că poesia nu are să descifreze, ci, din contra, are să încifreze o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginilor sensibile – numai cum că aceste imagini trebuie să constituie haina unei idei, căci ele altfel sunt colori amestecate fără înțeles – astfel încât o mânjitură nențeleasă de colori nu poate fi un tablou, cum o grămadă de bucăți de marmură nu e o statuă. Ideea e sufletul, și acest suflet poartă în sine ca imanentă deja cugetarea corpului său... sufletul, ideea unei poesii poartă în sine deja ideea corpilui său, astfel cum cauza poartă în sine o urmare neapărată a ei".[20] Și, în al doilea rând, observăm că, dacă poezia "nu are să descifreze", ci din contră, "are să încifreze" o idee în simbolurile imaginilor sensibile, acel încă "nespus" prin cuvânt, ca idee, este ceea ce Eminescu numește "idee internă" a simbolului, cea pe care nu o putem "descifra" din imagine, imaginea fiind o "încifrare" în sine.

Vladimir Streinu a observat că Eminescu avea, de la debut, viziunea vârstei spirituale a omului nesofisticat de excesele raționalității conștiinței, a omului care rostea metafore și mituri, cu înlesnirea oricărui alt act de viață (...), vorbirea fiindu-i, fără să știe, o continuă faptă poetică. Dovadă stă întreaga sa creație, ideea fiind atât de bine sintetizată în primele două versuri ale poeziei *Venere și Madonă*: "Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,/ Lume ce gândea în basme și vorbea în poezii". Convertind realitatea în imagini vizionare, el creează un centru ideal al existenței încifrând mesajul poetic și trecând la mit, adică la acel tip de metaforă pe care Giambattista Vico îl numea *metaforă universalizată*.

[18] Gillo Dorfles, *Estetica mitului*, Editura Univers, București, 1975, p. 61
[19] Lucian Blaga, *Opere. 10, Trilogia valorilor*, Editura Minerva, București, 1987, p. 619
[20] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, Editura Științifică și Pedagogică, București, 1981, p. 238

Ideea că ”la început a fost cuvântul” nu este câtuși de puțin întâmplătoare în cazul unui tip mitic de modelare a realității. De la Vico încoace, metaforele sunt mici mituri, urma unei faze de autentică poezie, din epoca primitivă a omului. Mitul și metafora sunt puse pe același plan, având o pondere egală în actul de a revela misterele existenței. De aceea, ”sensul și funcția literaturii se află în primul rând în metaforă și mit”.[21] Ele au menirea să comunice, prin imagini, sensuri ultime, nepătrunse, ale lucrurilor.

Schelling propunea o interpretare literară a mitologiei, mitul fiind un simbol ce cuprinde ca imagine o idee care trebuie înțeleasă într-o semnificație de alt ordin decât a adevărului discursiv. Altfel spus, mitul este ”o *macro-metaforă* în care începe să se formeze o explicație” și, mai departe mergând, metafora este ”un *micro-mit* în care începe să se formeze o noțiune”.[22] În acest sens vede Eminescu relația dintre idee și imagine: el renunță la notația descifrabilă a mitului, simțindu-l ca prezență semantică și totodată depășește concepția veche despre metaforă a lui Tesauro (”metaforă egal Dumnezeu”), gândind-o modern, asemenea lui André Breton în secolul al XX-lea (”metaforă egal enigmă”), adică îmbogățind-o cu valoarea revelatoare a mitului. Poetul nostru pare a gândi, o dată cu Mallarmé, că poezia nu se face din idei, ci din cuvinte, din metafore și ”mite”.

Dacă mitul a fost de cele mai multe ori asimilat metaforei, nu trebuie omis faptul că, uneori, drumul a fost parcurs și invers. Referindu-se la teoria lui Blaga asupra metaforei, Sergiu Al.- George găsește cum, în India, aceasta a fost implicată de la început în sfera religioasă, filosofică și epistemologică pentru ca de-abia ulterior să devină centrul preocupărilor de retorică și stilistică poetică și implicit de estetică.[23] Din multitudinea de cuvinte de care dispune limba sanscrită pentru a defini termenul de metaforă, *upacăra* este cel mai apropiat de grecescul *metaphora* și, de asemenea, și cel mai frecvent folosit. Similari în sens prin rădăcină (*-phero-* și *-car-* – ”a transfera”), termenii se diferențiază prin prefix (*meta-* – ”împreună”, ”după”, ”dincolo”; *upa-* – ”către”, ”aproape”), *upacăra* dând astfel ideii de transfer un sens unic, orientat spre o realitate superioară. Iar direcția primordială a transferului în India este transcendentul.

În vocabularul ritualic vedic, *upacăra* semnifică ”acces”, ”intrare în *vihăra*, în ”aria sacrificială”. De aceea, în vechile upanișade, *upacăra* reprezintă ”deplasarea spre” sau ”așezarea lângă” ceva, în sensul de contact și participare cu absolutul. Astfel, în contextul gândirii tradiționale religioase brahmanice, *upacăra*, metafora indiană, desemnează o trecere, o ”ruptură de nivel” (cum ar spune Mircea Eliade), un ”salt” (după expresia lui Lucian Blaga), între realitatea empirică și transcendentul sacru.

Situându-se între aceste limite, călătoria, atât de mult prezentă în creația lui Eminescu, se dovedește a fi un domeniu complex. Subordonându-se mitului în măsura în care reprezintă o proiectare a realității în suprareal, ea încearcă în același timp revelarea unui ”mister”, prin aceasta intrând în sfera metaforei. Mit sau/ și metaforă, călătoria caracterizează un spațiu în sine. Drumul pe care îl parcurge Eminescu este acela dinspre mit spre metaforă și iarăși înspre mit. Spațiul pe care îl creează astfel poetul se află de aceea *între* mit și metaforă, ponderea în care acestea și-l asumă fiind întotdeauna egală.

BIBLIOGRAPHY

Blaga, Lucian, *Opere. 9, Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985

Blaga, Lucian, *Opere. 10, Trilogia valorilor*, Editura Minerva, București, 1987

Dorfles, Gillo, *Estetica mitului*, în românește de Sanda Sora, Editura Univers, București, 1975

[21] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură, 1967, p. 284

[22] Henri Wald, *Metaforă și mit*, în *Viața românească*, nr. 11, 1973, p. 87

[23] Sergiu Al.-George, *Arhaic și universal*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 233

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu – Viață. Operă. Cultură*, Editura Eminescu, București, 1989

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers, 1977

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, Editura Univers, București,1978

Eminescu, Mihai, *Fragmentarium*, Editura Științifică și Pedagogică, București, 1981

Liiceanu, Gabriel, *Tragicul – o fenomenologie a limitei și depășirii*, Editura Univers, București, 1975

Noica, Constantin, *Devenirea întru ființă*, Editura științifică și Enciclopedică, București, 1981

Santarcangeli, Paolo, *Cartea labirinturilor. Istoria unui mit și a unui simbol*, traducere de Crișan Toescu, Editura Minerva, București, 1974

Todoran, Eugen, *Mihai Eminescu. Epopeea română*, Editura Junimea, Iași, 1981

THE ROMANTIC IMAGINARY IN EMIL BOTTA'S POETRY

Georgiana-Adriana Tituleac
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In the interwar period, Emil Botta creates a complex, innovative, but, above all, an authentic poetic universe. In Romanian literature he is perceived as a „twilight" poet, his verses build a world of extremes with stylistic originality, by concentrating strong experiences (from despair to ecstasy), unique places (from a corner of the cosmos to the lakeside), religious indices, myths, visions and hallucinations, new attitudes towards death and life, folk motifs and historical references. Thus, the imaginary of his poems conveys extensions of romanticism, but they are different from the conceptualizations of the previous century and acquire new directions, with decadent influences and expressionist flashiness.

Keywords: interwar literature, romantic imaginary, influences, visionarism, decadentism.

Versurile lui Emil Botta deschid un univers unic pentru literatura interbelică românească, ce cuprinde un registru inedit al imaginilor surprinse la granița dintre real și închipuit. „Domn al unui regat de himere"[1], după cum îl numește Șt. Augustin Doinaș, acesta construiește un *spectaculum mundi* în versuri, la care se face fie participant, fie spectator. În *Pentru o istorie a imaginarului*¸ Lucian Boia prezintă imaginarul drept un produs al spiritului, dar care poate pătrunde în realitatea exterioară, urmând să fie „confirmat sau repudiat"[2]. El este apreciat în critica vremii ca aducând noi forme de lirism, dar și o nouă imagine poetică, în termenii lui Gaston Bachelard, pentru care noutatea constă în potențialul unei imagini simple de a fi sămânța unui univers plăsmuit sub impulsul reveriei poetului[3].

Poemele lui Emil Botta alcătuiesc o metaforă extinsă în care viața și moartea se substituie, însă cea din urmă capătă complexitate datorită caracterului dual, căci moartea poate fi materială, dar și metafizică. În sens creștin, Corin Braga definește fețele decesului, în lucrarea *10 studii de arhietipologie*, astfel: „Moartea fizică este condiţia comună întregii umanităţi, ca pedeapsă pentru păcatul originar comis de protopărinţi. Moartea spirituală este condiţia celor păcătoşi care, asemeni diavolilor, se damnează la moartea veşnică în infern. Prin intermediul termenului de păcat, lumea terestră este echivalată cu moartea"[4]. În volumul *Întunecatul April,* latura fizică a decesului este frecvent ilustrată prin prezența cadavrelor, în special de sex feminin, sfârșind tragic, pe fundul mării, așa cum le găsim în poemul *Vacanță*[5], iar cea metafizică este reprezentată de vid, căci divinitatea este înfățișată parodic sub stări de somnolență, cărora li se adaugă îmbătrânirea și oboseala din poemul *Mila pământului*, unde "căruntul Dumnezeu" nu mai interacționează cu propria creație, ci "doarme sub mărul cu roade minunate, de heruvimi străjuit"[6]. Paradisul strămutat va fi contaminat în volumul *Pe-o gură de rai*, unde poemul *Priveghiul* surprinde moartea în lumea ideală: „Îngerul murind în frământul de ziuă/ în ruină căzu tutelara sa rază"[7]. Asemeni lui Nietzsche, Emil Botta nu

[1] Bogza, Geo, România literară, nr.23/1977, p.4.
[2] Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din franceză de Tatiana Mochi, Humanitas, București, 2000, p14.
[3] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Paralele 45, 2005, p.9.
[4] Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007, pp. 86-121.
[5] Emil Botta, *Poezii*, Minerva, Bucureşti, 1979, p. 11
[6] *Ibidem*, p. 12.
[7] *Ibidem*, p. 203.

desacralizează dumnezeirea, ci o găsește deja transfigurată, iar această dimensiune a imaginarului trimite la atitudinile nihiliste, care, potrivit lui Angelo Mitchievici, marchează tranziția către decadentism[8], păstrând însă valoarea spiritualității arhaice într-o societate și cultură creștine. Astfel, decadența versurilor sale este constituită de mutații ale paradigmei romantice, fără a o exclude, căci, după cum menționează Constantin Dobrogeanu-Gherea, decadentismul poate fi identificat romantismului, dar „în partea lui cea mai exagerată, cea mai contestabilă, cea care a fost mai cu succes combătută și mai sigur învinsă de naturalism”[9].

Cât despre salvarea în sens romantic, ea poate fi dobândită prin dăinuirea în timp datorită scriiturii sale. În poemul *Mântuire,* din volumul *Întunecatul April*, această temă este conturată de o voce lirică umilă, lipsită de entuziasmul morții cu care și-a obișnuit cititorii în celelalte poeme, căci de această dată creatorul și creația interacționează în secvența cu valoare testamentară: „Te rog baladă, spune cuvinte frumoase/ celor ce la racla mea se vor opri,/ fii brățară mâinilor evlavioase/ care viața-mi vor frunzări.”[10] . Primul său volum ilustrează dorința iresponsabilă a întâlnirii cu moartea, iar Ovidiu Papadima, în *Scriitori și înțelesurile vieții*, justifică acest lucru spunând că el „închide o întâlnire în basmul tinereții cu moartea. Dar adolescența (...) nu poate simți realitatea morții. Îi poate adia cel mult fiorul ei metafizic, o poate visa (...). *Întunecatul April* aduce astfel poezia morții așa cum o poate vedea adolescența; jumătate joc, jumătate poză romantică”[11]. Volumul *Pe-o gură de rai* continuă seria jocurilor de imagini, inspirate din istoria și folclorul românesc, alternând trimiteri livrești occidentale. În poemul *Oberon*, livrescul și folcloricul completează o realitate adâncă, a cadrului natural (pădurea-fantomă), un loc nefast unde, invocația repetitivă „vino” sporește conștiința morții. În *Visul unei nopți de vară,* Oberon se află într-o pădure magică, însă codrul lui Emil Botta este unul demonic, care interferează cu cel shakespearian prin intermediul farmecelor: „Un farmec îmi spune: Vin’ să murim,/adânca pădure mă cheamă,/ (...)/Vino la sânu-mi, tim, tim, tim, (...)”[12].

Asemeni lui Hölderlin, care realizează în poeziile sale proiecții ale spațiului geografic german, suprapunând peisaje și realitățile culturale ale Eladei[13], Emil Botta suprapune codrul străvechi autohton cu cel shakespearian. Acest procedeu modifică imaginea obișnuită a realității și este teoretizat de Șt. Augustin Doinaș în studiul *Orfeu și tentația realului,* drept una dintre tehnicile proiective ale poeților care au ajuns să „vadă” idei. Proiecția mitico-istorică își are originile în conștiința sa națională. Cu toate că versurile sale nu surprind cu patosul poeților romantici sentimentul patriotic revoluționar sau unionist, Emil Botta mărturisește în interviul *Călătorie în viitorul care a trecut* oferit revistei „Luceafărul” că „*Pe o gură de rai* este unul din numele Îngerului, al României. România este zeitatea cea mai frumoasă și mândră. Este strălucitoarea gură de rai a mitologiei mele”.[14] Astfel, apreciem natura culturii românești ca fiind un pilon semnificativ imaginarului poetic, fără de care, spune Doinaș, eul liric s-ar fi pierdut de individualitate[15].

În poezia romantică a secolului al XIX-lea, noaptea aparține meditației sau somnului, ce deschide dimensiunea compensativă a visului. Emil Botta, însă, folosește cadrul nocturn pentru a accesa mediul oniric, neoferind posibilitatea ruperii definitive de real, căci versurile lui aduc sentimentul unei neîntrerupte stări de veghe. În volumul *Pe-o gură de* rai, poemul

[8] Angelo Mitchievici, *Decadență și decadentism*, Curtea Veche Publishing, București, 2011, p. 40.
[9] Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. VII, p. 166.
[10] Emil Botta, *op. cit.*, p85.
[11] Ovidiu Papadima, *Scriitori și înțelesurile vieții,* Minerva, București, 1971, p. 258.
[12] Emil Botta, *op. cit.*, p. 05.
[13] Șt. Aug. Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, Editura Eminescu, București, 1974, p 62.
[14] *Călătorie în viitorul care a trecut (de vorbă cu Emil Botta*), Luceafărul, 6 mai 1972, p. 4.
[15] Șt. Aug. Doinaș, *op. cit.*, p 208.

Poartă sublimă[16], surprinde adâncurile nepătrunse ale ființei determinând „fantazii" romantice într-un timp anume, sacru: „O noapte a nopților, cea mai de sus/ treaptă a veninoasei mele fantazii,/ o noapte de gemete aduce soarta" când „Totul era utopie și vis". Comparăm zilele între ele, pe când nopțile aduc o experiență unică, deoarece ele nu au un trecut sau un viitor. Gaston Bachelard, în studiul său despre poetica reveriei, definește visul ca fiind independent de om, căci „visul de noapte nu ne aparține. Nu este proprietatea noastră. Pentru noi, el este un răpitor, (...) ne răpește ființa[17]. În poezia lui Emil Botta, visul nu răpește ființa, ci conștiința asupra ființei. În plus, somnul, prefigurare a morții, nu mai constituie o formă de repaus a trupului, ci a sufletului („Dormi, Psyché,/ somn ușor Psyché,/ când spumegă norii deasupra mormântului."). Simbolistica locului de veci rămâne aceeași cu cea romantică, reprezentând un portal către o cunoaștere completă („văzut-am darurile toate").

Spre deosebire de nopțile tumultoase ale sufletului romantic, aici noaptea e un moment static, iar meditația este înlocuită de așteptare. Imaginarul poetic este construit la frontierele dimensiunii raționale, unde ceasul târziu produce halucinații, după cum eul poetic descrie: „Prin bruma somnurilor mele/ raiul, raiul vedeam,/ prin fulgeroasele stele,/ raiul aiurărilor mele...", iar rațiunea, prezentă prin simbolul hărții, poate demistifica vedeniile („Aș fi ridicat o hartă/ a supranaturei prin care mirarea, copilărește mă poartă."). Secvența brumei somnurilor trimite la incapacitatea de a distinge între proiecție și realitate. Înțelegem, deci, că experiența aceasta nu constituie un vis irațional, ci o reverie. Diferența dintre cele două dimensiuni constă în faptul că, potrivit lui Gaston Bachelard, omul nu se poate face responsabil de visul pe care îl are, însă în timpul reveriei conștiința nu devine inactivă, căci „visătorul de reverie este prezent la reveria lui. Chiar când reveria dă impresia unei fugi din fața realului în afara timpului și a spațiului, visătorul reveriei știe că este cel care se abstrage –el, în carne și oase, este cel care devine «spirit», o fantomă a trecutului sau a călătoriei"[18]. În lirica eminesciană noaptea facilitează acest proces, căci potrivit lui Gilbert Durand, poetica nocturnă tolerează „luminile obscure"[19], ce pot „zugrăvi" un tablou precis. Cadrul nocturn al versurilor eminesciene cunoaște două dimensiuni: al înserării și al nopții. Ioana Em. Petrescu observă, în al său studiu despre modelele cosmologice, că seara lui Eminescu marchează un timp sacru, al izvorârii și al „perpetuei reeditări a genezei"[20], dar nu este una a momentelor crepusculare cum este apusul. În schimb, timpul serii în poezia lui Emil Botta aduce numeroase scenarii ale sfârșitului, iar cu cât acesta se apropie, cu atât intensitatea luminii crește. Poemul *Am decăzut*[21] se deschide cu motivul eminescian al reintegrării în natură, în lut, însă eul nu mai ocultează moartea. Lipsită de tenebre, suferință, spaimă, sfârșitul nu mai este chemat ori elogiat, ci constituie un eveniment la care poetul nu poate interfera, căci „Viața stelei de la sine se stinge,/ de sine stoarce orbitoarea voință să moară,/ în orbitorul sine se răsfrânge/ lumina, sieși statornică.". Voința morții este proiectată intrinsec și se va manifesta în același sine. Viața în lumină atrage lumina morții, iar această idee va așeza versurile din volumul *Pe-o gură de rai* într-un univers poetic atemporal, construit cu maturitate stilistică, însă, potrivit lui Ovidiu Papadima, „tinerețea lui în lumină îl așază firesc aproape de vârstele dintâi ale omenirii"[22]. Cât despre poetica spațiului, imaginarul urmează un traseu romantic, unde natura este cea care protejează intimitatea, izolarea, dar sporește și

[16] Emil Botta, *op. cit.*, pp. 208-209.
[17] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, trad. de Luminița Brăileanu, pref. de Mircea Martin, Paralela 45, Pitești, 2005, p.149.
[18] *Ibidem,* p. 154.
[19] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 252.
[20] Ioana Em. Petrescu*, Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Minerva, București, 1978, pp. 44-45.
[21] Emil Botta, *op. cit.*, p. 136.
[22] Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 259.

dimensiunea erotică, constituind un loc al refugiului îndrăgostiților, favorabil împlinirii relației.

Cu toate că poemele lui Emil Botta ilustrează o relație strânsă cu natura, acesta nu desemnează mereu locuri anume, precum codrul, dealul sau lacul lui Eminescu, ținutul mării sau satul la Alecsandri, ci ea ilustrează însăși iubirea, uniunea și armonia. În poemul *Toamna 1934,* elementele naturale exprimă universalitatea: „Copacii înamorați vorbeau cu glia în șoaptă,/ le-am auzit inima cântând". Remarcăm perspectiva poetică orientată spre transcendent și, parcurgând un proces reversibil, transformă icoanele –precum este pădurea– în idei: „Acum pădurea s-a mutat în cer.../Și umblă copacii de parcă n-ar fi..."[23] dematerializează indicii empirici. Prin această imagine, Botta face trimitere la principiul hegelian al unității dintre obiect și idee[24] anulând etapa logică a tezei, care prevede ca ideea să existe înaintea obiectului din natură, în starea sa pură. Poetul alege să lipsească atât colectivul (pădurea), cât și elementul de individualitate (arborii) de esența materială pe care ar fi căpătat-o în etapa antitezei hegeliene. Finalul poemului surprinde cadrul fizic pustiit, unde ultimul vers are valoarea unui epitaf: „Și o ciocârlie a scris în spațiu, stingher:/ «Aici a fost odată pădurea»".

Emil Botta este apreciat de George Călinescu drept un poet fantezist căruia alienările îi sunt instrumente ale imaginarului și explică această tendință asociindu-l cu Shakespeare și observă că „ceea ce la Hamlet și la Ofelia era un accident, devine la el o metodă lirică"[25], fapt ce justifică nălucirile de factură romantică; tranziția de la solemn („Și raiul îmi spune: «Leagănul sunt/ și argintul tău, floarea ta, o brândușă/ sunt pentru tine!»") la burlesc, în finalul poemului: „Ah, raiule, dar de unde atât amar, atâta cenușă?". Discursul poetic despre credibilitatea mântuirii (prezent prin imaginea raiului) și a unei divinități protectoare în societatea modernă oscilează între joc și înțelepciune, iar Ovidiu Papadima apreciază aceste tranziții ca fiind realizate „atât de ingenuu și cu atâta inteligență stil veac XX"[26]. Spre exemplu, poemul *Fabula*[27], din volumul *Întunecatul April*, prezintă un demiurg care face promisiuni: „Vă voi ridica la rangul de copac,/ spus-a Dumnezeu ierburilor blajine,/ iată, în primăvara care vine,/ creșterii voastre nu voi mai pune capac.", dar față de care nu mai există o încredere permanentă, necântărită, căci vocea eului transmisă prin figura „esopului" grec se îndoiește: „«Daca Dumnezeu și-ar împlini cuvântul, ce-ar mai fi?/ Fapta lui pentru ambițioși e tăgada/ și spusa e ademenire, e încercare, e nada.»". Aici, ironiile față de dumnezeire sunt o formă de manifestare a libertății scrierii. Potrivit mărturisirilor lui Emil Botta, oferite revistei „Luceafărul", cu privire la abilitatea poeților secolului său de a se mai afla pe drumul care duce de la inimă la adevăr, el răspunde: „– Este calea săracilor și calea regilor. A robului și a domnului. Poeții secolului nostru, poeții patriei mele cunosc prea bine acest drum simplu și aspru ca un calvar. Drumul e greu, natura pare sfârâmată de un cataclism, dar, iată, drumul trece pe lângă plopii fără soț."[28]. Prin urmare, „calea" poeziei interbelice nu poate fi despărțită de influența versurilor eminesciene, căci la acea vreme Mihai Eminescu era deja receptat de posteritate ca un poet al neamului, un „moment" –după cum îl numește Mircea Eliade[29]– unic și marcant în literatura autohtonă.

Cât despre atitudinea lui Emil Botta față de modelul eminescian, identificăm două abordări: fie îl face pe Eminescu un personaj liric, „revizorul școlar,/ domnul Eminescu" din

[23] Emil Botta, *Un dor fără saţiu. Antologie*, prefață și bibliografie de Doina Uricariu, Editura Minerva, București, 1991, p. 31

[24]G.W. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, Univers enciclopedic, Bucureşti, 2000.

[25] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 806.

[26]Ovidiu Papadima, *op. cit,* p 260.

[27] Emil Botta, *op. cit.,* p. 28.

[28] *Călătorie în viitorul care a trecut (de vorbă cu Emil Botta)*, Luceafărul, 6 mai 1972, p. 4.

[29] Mircea Eliade, *Momentul Eminescu*, în Viața literară., an X, 1935, august sept nr 3, p. 1.

poemul *Revizorul nostru*[30], unde acesta capătă o imagine cristică, fiind sacrificat –pedepsit și crucificat–: „cum a fost tras pe roată./ Când vei auzi creanga trosnind,/ ia seama, spun: e osul lui,/ al revizorului nostru școlar.../ (...),/ am răcnit,/ Eminescu a fost răstignit.", fie preia pesimismul filosofic al poetului romantic, teme, motive ori particularități ale limbajului poetic, însă nu într-o manieră mimetică, ci oferind noi înțelesuri. Spre exemplu, poemul *Odă (în metru antic)*[31], prin ideea reîntregirii ființei, trup și spirit: „Vino iar în sân, nepăsare tristă;/ Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!" își are un corespondent în poemul lui Emil Botta, *Cel mai aspru*, însă reîntregirea pe care cel din urmă o caută este între rațiune și simțire, așezată tot în finalul poemului: „Repede, repede cu mine mă-mpacă!".,Însă, această perspectivă capătă valențe expresioniste, ale motivului separării, în termenii lui Crohmălniceanu, „dintre intelect și instinct, spirit și sentiment, act și trăire, cuvânt și ființă"[32].

O altă mutație expresionistă a prelungirilor romantismului din scrierile lui Emil Botta are loc la nivelul ipostazei de *poeta vates* pe care eul și-o atribuie în poemul *În arătare*[33], unde mărturisește: „eu eram nebunul profet fără țară,/ cu verb de foc,". Aici, el nu prevestește sub o mască vizionar-romantică, ci în lipsa identității („profet fără țară") nu-și poate însuși pe deplin rolul unui Mesia. Salvarea neamului apare în notă existențialistă, deoarece o identifică cu absurdul, după cum remarcăm în finalul poemului: „Și suiam, suiam calvarul". Această secvență trimite la figura mitologică a lui Sisif, supus la chinul veșnic de către zei, dar și la teoriile existențialiste ale secolului al XX-lea. Albert Camus îl prezintă pe Sisif ca pe un erou absurd, căci dragostea pentru viață și disprețul față de zei și de moarte i-au adus supliciul muncii zadarnice pentru ceea ce nu va avea niciodată o finalitate[34], refuzând totodată sinuciderea. Felul prin care *poeta vates* din versurile lui Emil Botta își vestește disperarea poate avea originea în *Semnele* lui Blaga, unde eul poetic este un cântăreț al sfârșiturilor („Eu cânt – semne, semne de plecare sunt.")[35], pe care Crohmălniceanu le numește „tristeți metafizice", explicând că „el traduce liric prin simboluri existențiale, o stare de spaimă secretă și disperare rece, atrofiată."[36].

În concluzie, influența curentului romantic este una semnificativă în volumele *Întunecatul April* și *Pe-o gură de rai*, fără a putea discuta de un anume mimetism, căci Emil Botta își construiește autentic universul poetic, fără accentele unui titanism apusean consumat. Poezia lui este romantică prin teme intrigante precum condiția omului, dumnezeire, sufletul, mântuirea, paradisul, rațiunea și transmite trăiri intense. Meditând sau răzvrătindu-se, elogiind sau mustrând moartea, el pune împreună umanul și metafizica, formulând un univers al echilibrului –împăcând sufletul diurn cu cel nocturn– și în aceeași măsură al libertății. Moartea este privită într-o perspectivă decadentistă, căci ea nu mai răscumpără și nu mai pedepsește nimic. Cu toate că Emil Botta visa să moară prematur, asemeni romanticilor care sfârșesc tragic, momentul ultim al vieții este lipsit de groaza romantică, după cum Ovidiu Papadima constată, „Chiar în fața macabrului, poetul are o privire senină, de copil poznaș– ceea ce îl apropie mai mult de ingenua înțelepciune medievală"[37]. Astfel, imaginarul romantic al versurilor sale se desprinde de conceptualizările secolului trecut și capătă noi direcții, cu valențe decadente, expresioniste și idei existențialiste.

---

[30] Emil Botta, *op.cit.*, p294.
[31] Eminescu, Mihai, Poezii. Proză literară, ediție de Petru Creția, vol. I, Cartea Românească, București, 1978, p. 147.
[32] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978, p.249.
[33] Emil Botta, *op. cit.*, p.333.
[34] Albert Camus, *Fața și reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, RAO International Publishing Company, București, 1994, p.192.
[35] Lucian Blaga, *Opera* poetică, Humanitas, București, 2013, p. 130.
[36] Ovid S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 80.
[37] Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 259.

BIBLIOGRAPHY

1. Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, trad. de Luminița Brăileanu, pref. de Mircea Martin, Paralela 45, Pitești, 2005.
2. Blaga, Lucian, *Opera* poetică, Humanitas, București, 2013.
3. Bogza, Geo, România literară, nr.23/1977
4. Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din franceză de Tatiana Mochi, Humanitas, București, 2000.
5. Botta, Emil, *Poezii*, Minerva, București, 1979.
6. Botta, Emil, *Un dor fără saţiu. Antologie*, prefață și bibliografie de Doina Uricariu, Editura Minerva, București, 1991.
7. Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007.
8. Camus, Albert *Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, RAO International Publishing Company, București, 1994.
9. *Călătorie în viitorul care a trecut (de vorbă cu Emil Botta)*, Luceafărul, 6 mai 1972
10. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.
11. Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română şi expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978.
12. Dobrogeanu-Gherea, Constantin, *Opere complete*, vol. VII, Editura Politică, București, 1980.
13. Doinaș, Șt. Aug., *Orfeu şi tentaţia realului*, Editura Eminescu, București, 1974.
14. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
15. Eliade, Mircea, *Momentul Eminescu*, în Viața literară., an X, 1935, august-septembrie, nr 3.
16. Eminescu, Mihai, *Poezii. Proză literară*, ediție de Petru Creția, vol. I, Cartea Românească, București, 1978.
17. Hegel, Georg Wilhelm, *Fenomenologia spiritului*, Univers enciclopedic, București, 2000.
18. Mihalache, Andi, Istrate, Alexandru, *Romantism şi Modernitate. Atitudini, reevaluări, polemici*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009.
19. Mitchievici, Angelo, *Decadenţă şi decadentism*, Curtea Veche Publishing, București, 2011.
20. Papadima, Ovidiu, *Scriitori şi înţelesurile vieţii,* Minerva, București, 1971.
21. Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Minerva, București, 1978.
22. Uricariu, Doina, *Apocrife despre Emil Botta,* Cartea Românească, București,1983.

REPRESENTATIONS OF FEMININITY IN THE CULTURAL SPACE

Alexandra Ruscanu
PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Through this paper we aim to highlight the ways of representing femininity from different forms of cultural discourse, starting with ancient times and up to contemporaneity. We wanted to build an axis of evolution of these forms of representation, from the ancestral writings, Greek mythology and so on, including feminist as well as ideological perspectives on the status of women. The statements of the ancient philosopher Aristotle that woman is an error of nature would drastically influence the conception of many other later philosophers, gradually establishing a relationship of inferiority to man. Simone de Beauvoir's works in 1949 would have a significant impact on feminism and in remedying the status of women in society, but also in private life. The emancipation of women in the Romanian space developed simultaneously with the rise and establishment of the communist regime, which takes over certain stereotypes specific to the traditional patriarchal society. The communist period was an impediment to the development of the movement at national level, which we focused on in the paper. I pointed out, therefore, that although there is a visible distinction between the fictional imaginary and the real one, most of the time the type of woman proclaimed in art reflects the mentality of that culture.

Keywords: femininity, feminism, literature, art, culture

Istoria literaturii oferă informații generoase în ceea ce privește raporturile dintre sexe, abordarea sexului feminin în diferite ipostaze și evoluția statutului femeii încă din Antichitate. Conflictul dintre femeie și bărbat își are originile în Evul Mediu, mai exact la începuturile perioadei Renașterii, când umanismul pornește polemici referitoare la condiția femeii. La baza acestora se află mitul biblic, conform căruia Eva este acuzată de păcatul originar, generând ulterior racordarea imaginii femeii la decădere. Blamarea acesteia a reprezentat o constantă în respectiva perioadă, urmând ca Eva să devină prototipul feminității, iar Adam al masculinității, declanșând astfel ierarhizarea sexelor. Adela Dinu face următoarea remarcă privind influența concepțiilor ancestrale: „Mitologia prescrie deja statutul ancilar al femeii și fixează arhetipurile care vor sta la baza reprezentărilor sociale ulterioare"[1]. Însuși filosoful antic Aristotel declamă că femeia este o eroare a naturii, considerație care va influența drastic concepția multor alți filosofi: „Trebuie să considerăm caracterul femeilor ca suferind de o imperfecțiune naturală"[2]. Treptat, se instaurează ceea ce s-ar putea numi secundaritatea femeii, elementul masculin dominând în prezența acesteia.

Tendința de a submina femeia era vizibilă pe toate planurile. În acest sens, putem vorbi despre o lucrare anonimă apărută la sfârșitul secolului al XVI-lea, inițial în limba latină, care purta întrebarea-titlu *Sunt femeile oameni sau nu?*. Răspunsul negativ a stârnit controverse: „*mulieres homines non esse.*". Ca reacție la acele scrieri intolerabile împotriva femeilor, se remarcă și încercarea de reabilitare a imaginii acesteia prin lucrări ca *Despre perfecțiunea și demnitatea femeilor* (Galeazzo Flavio Capra), *În apărarea sexului femeiesc* (Simon Gediccus) etc.

Prima femeie care a publicat în limba engleză o apărare completă a sexului ei a fost Jane Anger cu lucrarea *Her Protection for Women* din 1589. Aceasta condamna falsitatea

[1] Adela Dinu, *Diaristica feminină românească*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2012, p. 49.
[2] Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, vol. I, traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, Editura Univers, București, 1998, p. 25.

bărbaților și proclama femeia ca unică suverană a acesteia. Gestul de bravură devine un imbold pentru femei de a se apăra și afirma.

Remedierea identității feminine s-a produs gradat, materializându-se în ceea ce cunoaștem astăzi drept feminism. Doctrina preia preceptele iluministe ale dreptului natural și ale egalității în drepturi și libertăți cu scopul de a promova afirmarea femeii în societate prin ameliorarea și extinderea rolului și drepturilor sale. Totodată, aceasta reprezintă o reacție defensivă și ofensivă față de misoginismul și sexismul la care femeia a fost supusă de la începuturi. Prima încercare de structurare teoretică exhaustivă a feminismului aparține Simonei de Beauvoir cu volumul intitulat *Al doilea sex* apărut în anul 1949. Structurată în două volume, lucrarea sa constă într-o lungă istorie a opresiunilor feminine descrisă cu o remarcabilă acribie argumentativă și modul în care tradiția milenară deformează caracterul uman. Identifică un absenteism ca principală caracteristică a femeii în domeniul istoriei și combate condiționările femeii. Valoarea operei rezidă în concepțiile înaintate și dezvoltate cu o acuratețe impresionantă, acoperind diverse sfere de cercetare (biologică, mitică, literară, filosofică, sociologică, psihanalitică). Autoarea pornește de la următoarea afirmație arhicunoscută „Nu te naști, ci devii femeie.”[3], respinge mitul „eternului feminin” și rămâne în istorie ca fiind „biblia” feminismului. De altfel, respectiva afirmație va deveni emblematică pentru ceea ce se va numi feminism existențialist beauvoirian.

Mișcarea a fost segmentată în trei etape relevante dezvoltării sale, care poartă denumirea de valuri – primul val a fost o mișcare politică axată pe egalitatea dintre cele două sexe. Cea mai cunoscută contribuție este cea referitoare la sufragiul universal, adoptat pentru prima dată în Noua Zeelandă (1893), urmând ca în România să fie introdus abia în anul 1938.

Cel de-al doilea val s-a manifestat în perioada celui de-al Doilea Război Mondial și a promovat diferențele dintre femeie și bărbat, nesocotindu-le drept deficiențe, ci privilegii. Se remarcă și o „schimbare de sexe” caracterizată de preluarea atribuțiilor masculine de către femei. Totuși, perioada războaielor este relatată în totalitate de către bărbați, reliefând o imagine victorioasă, glorioasă a acestuia. Imaginea femeii este neglijată, în ciuda contribuției aduse. Svetlana Aleksievici scrie o carte despre războiul femeilor, o operă din perspectivă pur feminină compusă din fragmente povestite de acele femei care au luat parte la cel de-al Doilea Război Mondial. „Suntem toți prizonierii reprezentărilor masculine și ai percepției masculine a războiului”[4], afirmă autoarea încă de la început. Încercarea de a descoperi o altă față a avut ca rezultat un război macabru, grotesc, plin de suferință și sacrificii. Volumul se deschide cu un scurt dialog între autoare și un istoric. Aflăm astfel de numărul falnic al femeilor angajate în luptă – „în armata engleză au fost 225 000 de femei, în cea americană – 450 000-500 000, la nemți – 500 000...”[5]. Mișcarea feministă a fost greșit interpretată, exagerată de către cei care aspirau la nimicnicirea sexului masculin în detrimentul femeii. Din perspectiva ideologiei, aceasta se focusează pe egalitatea și echilibrarea celor două sexe, nicidecum pe proclamarea „sexului suprem”. Totuși, cel de-al doilea val al feminismului produce așa-zisul feminism radical. Adeptele acestei mișcări exorbitante au considerat că anumite valori patriarhale sunt înrădăcinate în mentalitatea masculină și nu se poate coopera într-un mod veritabil. Strategia androgină era refuzată cu vehemență și înlocuită cu superioritatea și eminența femeii.

Ultimul val (1990) a fost influențat de o mișcare subterană de punk rock feminist, Riot Girls, și are la bază preceptele deconstructivismului. Se urmărește desființare binomul compus din cele două sexe și demitizarea dihotomiei. Trupa a depășit simpla prezență scenică specifică mass-media și a devenit o modalitate de exprimare a vocii femeilor. A vorbit prin

[3] Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, vol. II, traducere de Diana Bolcu, Editura Univers, București, 1988, p. 8.
[4] Svetlana Aleksievici, *Războiul nu are chip de femeie*, traducere de Ion Covaci, Editura Litera, București, 2013, p. 10.
[5] *Ibidem*, p. 5-6.

intermediul artei despre viol, patriarhie și sexualitate, având un impact major asupra publicului, stârnind revolte împotriva inegalităților de acest tip. Deși egalitatea a fost realizată pe parcursul primelor două valuri, această era superficială. Cel de-al treilea val se concentrează pe mentalitatea individului, utilizând, de această dată, și comunicarea în cyberspațiu. „Se naște o nouă «generație politică» (numită Generația X), în contextul căreia nu vârsta contează, nici vechile granițe statale, ci mai degrabă relevanța experiențelor asemănătoare, formate în cadre de istorie asemănătoare, apropiindu-se mai semnificativ de abordările multiculturaliste”[6]. Se distinge o mare deosebire față de valurile anterioare, și anume apariția solidarității feminine despre care vorbea și Simon de Beauvoir, o solidaritate bazată pe afect și pe împărtășirea unor experiențe existențiale comune.

În spațiul românesc, feminismul s-a manifestat în concordanță cu cel european, primele semne resimțindu-se în anul 1815. Referitor la statutul femeii și al bărbatului în spațiul românesc, Vladimir Pasti oferă un inventar al beneficiilor apartenenței la sexul masculin: „În societatea românească de acum și dintotdeauna este mai convenabil să fii bărbat decât să fii femeie. Ca bărbat, veniturile sunt mai mari, muncești mai puțin în gospodărie, ai o poziție privilegiată în familie, mai ales față de copii, ești mai bine văzut și apreciat în societate, ai mai mult timp liber, ești mai prezent în viața publică, te poți ocupa de politică și participa la deciziile referitoare la ce se întâmplă în societate în mai mare măsură decât femeile și, mai ales, ești deservit de femei”[7].

Emanciparea femeii în spațiul românesc s-a dezvoltat simultan cu ascensiunea și instaurarea regimului comunist, care preia anumite stereotipuri specifice societății tradiționale patriarhale. Perioada comunistă a reprezentat un impediment pentru dezvoltarea mișcării la nivelul național. Conștientizarea dezechilibrului a fost constatată de acele femei din clasa superioară care au beneficiat de studii superioare și cultură vestică. Se considera că unica metodă de a eradica nedreptățile de gen și supremația bărbatului este angajarea în lupta politică. Totuși, în România, feminismul a căpătat o conotație negativă, întrucât ideologia feministă intra în conflict cu cea comunistă: „Feminismul a fost tratat ca ideologie burgheză, complet inutilă o dată ce comunismul conținea toate premisele necesare pentru a repara nedreptățile sociale, inclusiv pe cea de gen”[8]. Mișcarea a fost atacată cu vehemență, iar organizațiile de femei aserveau Partidul. Încercarea de plenitudine a identității sexului frumos pe plan social și politic stagnează. Prin urmare, emanciparea femeii și desființarea societății patriarhale capătă o tentă utopică pentru moment. Abia după anul 1990, mișcarea feministă a fost aprofundată și a devenit subiect de cercetare, devenind opțiune de studiu la anumite facultăți din țară.

Feminismul exteriorizat în spațiul românesc nu s-a rezumat doar la problematica politică și economică. S-au pus în discuție inclusiv experiențele femeiești, de care bărbatul este privat: sarcina, avortul, nașterea, alăptarea, ciclul menstrual, menopauza. Imposibilitatea de a participa fizic la aceste activități nu a împiedicat bărbatul să intervină. Un exemplu în acest sens îl constituie cazul Chinei, unde femeia era forțat sterilizată pentru a nu mai putea reproduce după cel de-al doilea copil născut, cu scopul de a diminua populația. Un alt exemplu este ilustrat de România, unde femeile erau nevoite să își facă controale ginecologice pentru a înregistra sarcinile. Obiectivul monitorizării sarcinilor era cel de a evita avorturile[9].

Interzicerea avortului în perioada comunistă a avut ca rezultat creșterea eminentă a ratei natalității. În acest context, rolul femeii gravitează în jurul celui de mamă. În cazul familiilor private de surse financiare consistente, actul procreării devenea o povară ce nu

[6] Mihaela Miroiu, *Drumul către autonomie. Teorii politice feministe*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 81.
[7] Vladimir Pasti, *Ultima inegalitate. Relații de gen în România*, Editura Polirom, Iași, 2003, pp. 11-12.
[8] Mihaela Miroiu, *Drumul către autonomie. Teorii politice feministe*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 31.
[9] *Ibidem*, p. 21.

putea fi evitată. Inconvenientele nu vizau doar latura administrativă, ci și pe cea anatomică. Ștefania Mihăilescu abordează paradigma maternității în antologia sa dedicată fenomenului manifestat pe teritoriul României „femeia nu e o simplă fabrică de copii, [...] în actul grație căruia femeia asigură continuitatea neamului omenesc, există anumite limite, destinate a transforma procreația în neștire în maternitate conștientă”[10]. Perpetuarea speciei ocupă un spațiu semnificativ din atribuțiile sexului feminin.

Rolul femeii se polarizează în această perioadă, definindu-se în interiorul gospodăriei drept mamă și soție devotată, iar în spațiul public, cetățeană exemplară și muncitoare eficientă. Deși rolul acestora nu se limitează la activitatea casnică, permițând femeilor să aibă o contribuție și din punct de vedere economic sau social în încercarea de a păstra în aparență o egalitate între sexe, rolul femeii trebuia să rămână inferior comparativ cu cel al bărbatului. Maternitatea suferă mutații considerabile, (re)modelând caracterul de opțiune intimă în datorie socială. Astfel, statul obține controlul asupra corpului feminin, folosindu-l în scopuri proprii. Sintagma utilizată pentru a defini acest fenomen este corpul controlat/ supravegheat[11].

Mihaela Miroiu observă o discrepanță elementară între cele două sexe, iar în urmă conspectării relației face următoarea observație „culturile vorbesc despre fraternitate, nu despre suroritate. Pe acest fond cultural, găsești destule motive să fii uneori inumană față de alte femei, poate chiar față de cele apropiate: fiica, mama, sora, soacra, prietena”[12]. Prin analogie, autoarea recurge la termenul de „suroritate” ca echivalent feminin al fraternității, neexistent de fapt în vocabularul român, pentru a sublinia ideea dependenței femeii de bărbat și zona inferiorității în care este plasată în raport cu acesta. Nedreptățile asupra femeilor se reflectă în ceea ce cunoaștem drept nedreptăți de gen. Prejudecățile patriarhale au consecințe aspre asupra femeilor, după cum am observat, dar și asupra bărbatului. La rândul său, acesta este silit la reprimarea sentimentală, demonstrarea asiduă a masculinității, îndepărtarea de atribuțiile casnice și parentale, presiunea stării financiare, participarea la război, dar și realizarea unei conexiuni de dependență femeilor față de ei după cum spune Mihaela Miroiu în *Lexiconul feminist*.

În domeniile artei, femeia ocupă locul muzei, izvor de suferință, dar și de fericire exuberantă. Mitologia greacă oferă o multitudine de exemple relevante din această perspectivă. Se remarcă în general celebrarea caracterului matern, fertilitatea identificându-se cu sacrul și divinul. Hera, regina zeilor, soția și sora lui Zeus, femeia mamă, preia un rol major, acela de ocrotitoare a femeilor, adăugat celui de mamă și soție. Imaginea zeiței apare și în Iliada descrisă de Homer ca fiind „un caracter dificil; gelozia, încăpățînarea și firea sa certăreață îl fac uneori să tremure chiar și pe Zeus”[13]. La o primă lectură, asocierea zeiței supreme cu respectivul caracter agresiv poate părea ușor deranjant, însă, aprofundând, remarcăm în exploatarea motivului respectiv o anumită grandoare a feminității.

La polul opus se află zeița morții, femeia infernală, Persefona. Considerată o extensie complementară a zeiței Hera, aceasta debordează de putere și suveranitate. Preluată și (re)interpretată în unele texte epice precum nuvela Cele trei grații de Mircea Eliade, Persefona devine simbolul omului modern, dezechilibrat, nehotărât.

---

[10] Ștefania Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc. Studiu și antologie de texte (1929-1948),* Editura Polirom, Iași, 2006, p. 152.

[11] Emanuela Ilie, „Valorificări ale corpului feminin în studiile de gen”, în *Clasic și modern în cercetarea filologică românească actuală*, Ofelia Ichim (coord.), Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2018, p. 354.

[12] Mihaela Miroiu, *Drumul către autonomie. Teorii politice feministe*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 23.

[13] Ferrari, Anna, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, traducere de Emanuela Stoleriu, Dragoș Cojocaru, Dana Zămosteanu, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 306.

O altă figură pregnantă a mitologiei o înfățișează pe Afrodita, femeia ca simbol al frumuseții, plăcerii, iubirii. În mitologia romană este cunoscută, cum bine știm, drept Venus. Mitul Afroditei se regăsește în numeroase scrieri literare și nu numai. Celebra pictură a lui Botticelli, Nașterea lui Venus, statuia Venus din Milo, expresia „frumusețea Afroditei" (metaforă folosită pentru a ilustra frumusețea ieșită din comun, fascinantă a femeii) sunt doar câteva exemple care sugerează extinderea imaginii femeii ca femeie senzuală sau ca muză predilectă a bărbatului în toate sferele artei.

Tot în registrul erotic, este menționată Elena din Troia, numită „cea mai frumoasă dintre muritoare", care înregistrează diferite ipostaze ale femeii: iubita disperată, respinsă, victima masculinității. Răpirea acesteia este un motiv predilect atât în Grecia antică, cât și în perioada renascentistă. În literatură o regăsim bunăoară în Faust, opera lui Goethe, și în Doctor Faustus de Christopher Marlowe. De asemenea, în cinematografe au avut un mare succes numeroasele filme despre Războiul troian, dintre care menţionăm doar câteva: Elena din Troia (1956), Troienele (1971), respectiv Troia (2004).

Din punct de vedere lexical, grecii cunosc patru termeni asociați iubirii: éros (iubirea pasională dintre femeie și bărbat), philía (iubirea asociată prieteniei), agápe (iubirea ca respect), respectiv storgé (iubirea familială). În cel din urmă caz, se poate aminti de Antigona din tragedia omonimă a lui Sofocle, simbolul relației fraternității și a iubirii absolute față de mediul familial, mai presus de legea cetăţii.

Odiseea, opera homerică, prezintă și femeia muritoare idealizată − Penelopa, femeia soție, credincioasă, capabilă de sacrificiul suprem în numele soțului, Ulise. În ciuda atestării lui Homer, prevalentă în izvoarele antice, există surse care prezintă un altfel de personaj, aproape opus celui notoriu. Întâlnim în scrierile lui Cicero sau Apolodor situația în care Penelopa își înșală soțul. Referitor la prezența femininului, Florica Bodiștean face următoarea remarcă: „Odiseea e o recuperare clară de prestigiu epic"[14]. Constată, de asemenea, existența unui inventar al tuturor prototipurilor feminității raportate la bărbat.

O altă perspectivă asupra imaginii femeii în mitologie preluată mai târziu în literatură este concretizată în mitul Androginului. Femeia este privită de această dată ca o parte duală a unui întreg, complementară, și egală, cu bărbatul. Simone de Beauvoir reamintește mitul platonician în lucrarea *Al doilea sex*: „la început au existat bărbați, femei și androgini; fiecare individ avea două chipuri, patru brațe, patru picioare și două corpuri alipite; într-o bună zi ei au fost despicați în două «așa cum despici ouăle», și de atunci fiecare jumătate caută să-și regăsească jumătatea complementară: zeii au hotărît mai tîrziu ca, prin acuplarea a două jumătăți diferite, să se zămislească noi ființe umane"[15], însă cu următoarea adnotare: „Dar această poveste nu-și propune să explice decît iubirea"[16], fără vreo referință la statutul femeii.

Rolul de muză este incontestabil în formele de exprimare a creativității umane, chiar dacă au existat anumite concepții care au defavorizat femeia. Androcentrismul, spre exemplu, a fost un concept literar „centrat pe bărbat, termenul desemnând deci practica de a considera masculinul și experiențele masculine ca normă pentru comportamentul și realizările umane. Experiențele femeilor, ca de altfel tot ceea ce ține de femeiesc și feminin sunt văzute ca deviații sau excepții de la norma universal masculină"[17]. Unul dintre adepții acestui concept a fost psihanalistul Sigmund Freud. Însă dorința femeii de a depăși acest statut simplu de sursă de inspirație, și implicit de a ocupa locul artistului alături de bărbat, este aprigă. Aspirația către un statut social care presupune devansarea prezenței simpatetice și implicarea activă în procesul creației reia forma obiectivului central al femeilor.

---

[14] Florica Bodiștean, *Eroica și Erotica. Eseu despre imaginile feminității în eposul eroic*, Editura Pro Universitaria, București, 2013, p.16.
[15] Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, vol. I, traducere de Diana Bolcu, Editura Univers, București, 1988, p. 42.
[16] *Idem.*
[17] Mihaela Miroiu, *Lexicon feminist*, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 27.

În filosofie, spre exemplu, numărul femeilor active este destul de limitat comparativ cu cel al bărbaților. Motivul ar putea fi predilecția pentru o abordare tradiționalistă, care a permis monopolul gândirii bărbaților. Deși este evidentă o remediere a situației, chiar și astăzi filosofia feminină este embrionară și privită cu scepticism. Evoluția perspectivei feminine în filosofie a cunoscut multe sincope de natură politică, socială, culturală. Demersul este bine teoretizat în cartea *Feminism și Filosofie. Perspective asupra diferenței și egalității* de Moira Gatens. Autoarea invocă încă din introducere „teoreticiana feministă" și rolul acesteia de a explica modul în care acționează mentalitatea ancorată în vechile tradiții asupra femeii.

Jean-Jacques Rousseau, un filosof francez influent în secolul al XVIII-lea, a discreditat cu vehemență această tendință în filosofie, considerând că se creează o confuzie de sexe, ceea ce nu putea fi admis. Împărtășind teoria aristotelică privind femeia, Rousseau susține că în pofida sexului acesteia, femeia este de fapt un bărbat[18]. Acesta susținea necesitatea existenței unei delimitări clare și rigide între femei și bărbat. În asentimentul lui Rousseau sunt și alți filosofi precum John Stuart Mill și Harriet Taylor (Mill), cu mici diferențe de abordare, însă atitudinea negativă față de influența celor două sexe rămâne comună.

Același studiu relevă și efectele feminismului în cadrul psihanalizei. Moira Gatens amintește de Juliet Mitchell, cu lucrarea sa *Psychoanalysis and Feminism* publicată în 1974, un text cu o contribuție semnificativă în domeniu. Mitchell menționează în introducere teoria freudiană conform căreia femeia remarcă absența organului genital specific masculului și se naște în inconștientul feminin o oarecare aversiune față de sexul opus. Menționarea nu este lipsită de argumentarea științifică coerentă, anume că Freud nu face referire la organul anatomic în adevăratul sens al cuvântului, ci mai degrabă la ideile și valorile instaurate în mentalitatea și cultura societății[19].

Pentru a conchide, relevăm faptul că în cultura românească, dar şi în studiile de gen scrise de autori români, funcția de mamă devine primordială pentru femeie. Se remarcă o continuitate între mentalitatea ancorată în vechile tradiții și cea curentă, conservându-se în general vechile valori și atribuții ale femeii. Efectul produs este concretizat în stereotipurile prezente și astăzi, în unele zone și grupuri sociale menținându-se această practică de subjugare și inferiorizare a femeii. Totodată, reprezentările femeii sunt diverse în artă, și în special în literatură, oscilând între muză și atotputernică, și mijloc de îndeplinire a nevoilor și sarcinilor bărbatului. Deși există o distingere vizibilă între imaginarul ficțional și cel real, de cele mai multe ori tipul femeii proclamat în artă este o oglindire a mentalității culturii respective. Menționăm și că istoria femeilor a devenit un subiect destul de exploatat și atractiv, după cum preconiza Theodor Fontane: „Nu înțeleg de ce trebuie să fim mereu preocupați de bărbați sau bătăliile lor; istoria femeilor este adesea mult mai interesantă"[20].

BIBLIOGRAPHY

1. Aleksievici, Svetlana, Războiul nu are chip de femeie, traducere de Ion Covaci, Editura Litera, București, 2013.

2. Bodiștean, Florica, Eroica și Erotica. Eseu despre imaginile feminității în eposul eroic, Editura Pro Universitaria, București, 2013.

[18] Moira Gatens, *Feminism și Filosofism. Perspective asupra diferenței și egalității*, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 28.
[19] *Ibidem*, p. 151.
[20] Theodor Fontane, *Fără întoarcere,* 1891, apud Gisela Bock, *Femeia în istoria Europei. Din Evul mediu până în zilele noastre*, Editura Polirom, Iași, 2002, p.7.

3. De Beauvoir, Simone, Al doilea sex, vol. I, traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, Editura Univers, București, 1988.
4. De Beauvoir, Simone, Al doilea sex, vol. II, traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, Editura Univers, București, 1988.
5. Dinu, Adela, Diaristica feminină românească, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2012.
6. Ferrari, Anna, Dicționar de mitologie greacă și romană, traducere de Emanuela Stoleriu, Dragoș Cojocaru, Dana Zămosteanu, Editura Polirom, Iași, 2003.
7. Fontane, Theodor, Fără întoarcere, 1891, apud Gisela Bock, Femeia în istoria Europei. Din Evul mediu până în zilele noastre, Editura Polirom, Iași, 2002.
8. Gatens, Moira, Feminism și Filosofism. Perspective asupra diferenței și egalității, Editura Polirom, Iași, 2001.
9. Ilie, Emanuela, „Valorificări ale corpului feminin în studiile de gen", în Clasic și modern în cercetarea filologică românească actuală, Ofelia Ichim (coord.), Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2018.
10. Mihăilescu, Ștefania, Din istoria feminismului românesc. Studiu și antologie de texte (1929-1948), Editura Polirom, Iași, 2006.
11. Miroiu, Mihaela, Drumul către autonomie. Teorii politice feministe, Editura Polirom, Iași, 2004.
12. Miroiu, Mihaela, Lexicon feminist, Editura Polirom, Iași, 2002.
13. Pasti, Vladimir, Ultima inegalitate. Relații de gen în România, Editura Polirom, Iași, 2003.

CONSUMER IDENTITY. CONSUMERISM AND PSYCHOSOMATIC RESPONSES IN B.E.ELLIS' AMERICAN PSYCHO

Alina-Georgiana Butoi (Petre)
PhD Student, ,,Ovidius" University of Constanța

Abstract: Scholars such as A. McRobbie and T. Veblen link their research, that discusses the topic of consumerism, to the fact that it is fundamentally an "identity constructor aid" (McRobbie, 1994). This can also be comprehended as an emulation of the upper classes (Veblen, 1899). Individuals pertaining to the Yuppie community, along with those that desire to fit in within these specific exclusory groups, identify with consuming certain (but not other) commodities in order to fit in and not be excluded by their desired peers. This discussion pertaining to the research on habitus (Bourdieu, 1996) is very important when analyzing Patrick Bateman's behavior (American Psycho). The current presentation will follow Patrick's violent psychosomatic responses (anxiety, nervousness, anger which lead him to experiencing pain, perspiring violently, trembling, staggering, and even to having supernatural visions. Entirely caused by the fact that the avid consumption of luxury goods (to which he is obviously addicted) and other practices specific to the late twentieth century Yuppie individual lead to predictability of thought (specific to the mass-production of goods). Any destabilization within this predictable line of thought causes violent responses with Patrick, which, in turn, lead him to committing atrocious acts. In this context, Patrick stands as the avatar for the consumer culture of the late 1980s-1990s, as he embodies the perpetual Yuppie (an avid over-consumer at heart).

Keywords: consumerism, unexpected commodities, consumption, Yuppies

Power struggles have existed throughout time and have constituted an important topic for scientific research as they stand at the basis of distinction. Culture and other concepts that might indicate an individual's elitist heritage shall prove useful as a starting point for the current quest for identity. Scholars from The Frankfurt School developed on the distinction between high and low culture. Withing this school of thought, Adorno and Horkheimer (*The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, 1947) coin terms such as "high" and "low culture", "culture industry" and "mass culture". Following this distinction, they managed to describe American culture as a lower category (100).

One can draw the conclusion that scholarly research illustrated that individuals are segregated within this distinction, pertaining either to the upper or lower category. Within this dissociative system, individuals chose to identify themselves inside the range of this pre-established binary system: by choosing either category, as they deem fitting. With this desire to fit in within the bounds of a certain group of desired peers, individuals started either emulating the upper-classer or the lower ones. This particular line of research stemmed from the nineteen century, when scholars like the American economist Thorstein Veblen *(The Theory of the Leisure Class,* 1899) brought to the attention of scientific research the concept of the "leisure-class". His research also focused on distinction, as some individuals chose to identify and emulate the upper-classes (deemed the leisure-class due to their predisposition to leisure activities as they had time at their disposal). Although, some individuals chose to accept their status quo as pertaining to the lower working-classes. In trying to showcase how these individuals desire to identify with their selected peers, Veblen's research further focuses on their consumption practices. Afterwards, he states that "the motive that lies at the root of ownership is emulation […] The possession of wealth confers honor, it is an invidious distinction. Nothing equally cogent can be said for the consumption of goods, nor for any

other conceivable incentive to acquisition, and especially not for any incentive to the accumulation of wealth" (Veblen 59).

This research, particularly regarding the aspect of consumption practices as a way to construct one's own identity, has been further studied by more recent scholars like Angela McRobbie (*Postmodernism and Popular Culture*, 1994) who states that consumerism can also be viewed from the view point of an "identity-constructor-aid" (McRobbie 30-32). Keeping this aspect in mind, subcultures need to assume identity from the consumption of objects pertaining to a small niche of products in order to obtain the end goal of fitting in or even more so to "play the part" of their desired projected image.

Diving further into the intricacies of consumption practices and consumerism, this scholarly interest is also sustained by John Storey who so wonderfully points out (*Theories of Consumption*, 2017) that *consumption* is not related solely to buying/purchasing, individuals are consuming even when they do not acquire the object, for instance when one borrows a CD, a book, or a paper…(xi-xii). The act of consumption exceeds the pecuniary aspect of the commodity. Furthermore, the scientific scholar George Ritzer (*The Globalization of Nothing*, 2003) studied the later effects of consumerism and noted that everything can be construed as a consumption good. Normally, individuals would not think of medicine or education as consumption goods. But presently there are more and more individuals who consider, and adopt a consumeristic attitude towards these fields (232-233).

When discussing consumerism, one might notice that slowly, throughout the twentieth century, it started developing from a term linked to the economical understanding of the market itself to a term concerned with cultural studies (as it helps scholars understands the reasoning behind some of the recurrent consumption patterns of individuals). Furthermore, the scholarly research on the topic indicates that consumerism developed widely during the twentieth century. This led to an exaggeration in individuals' consumption patterns at the end of the twentieth century (the point of interest for this current research paper). This exaggeration is best illustrated by the chosen satire. Bret E. Ellis's novel, *American Psycho* (1991), stands as a satire of the end of the twentieth century. In this satire the author will not criticize the vices he deems immoral, but his style is to choose to make use of the first-person voice of the antagonist who stands as the "author's object of scorn." (Murphet 20) If classical satires require a moral compass on which they rely when criticizing that which is not "normal", *American Psycho* is a satire because it relies on excesses (due to an overdevelopment of consumerism in a late twentieth century) in order to condemn the decadence and moral corruption of New York yuppies. Although the entire array of characters from the novel are "interesting", this research paper will focus mainly on Patrick Bateman as he offers a wide range of possibilities from which he can be analyzed.

Trying to best illustrate how the specific time period (the eighties) was a time like no other in American culture overall, this paper will focus on Milton Berman and Tracy Irons-Georges' research elaborated on this particular topic: *The Eighties in America*, (2008). Which further discusses the emergence of the status symbols, and their effects on some groups of individuals like the yuppies.

The development of the ordinary yuppie was rooted also in the fact that the mainstream advertising firms started showcasing attractive individuals that also were successful professionals. Furthermore, these advertising agencies focused their advertising campaigns on forging new status symbols (that were previously mundane items) which offered the consumer the possibility to: "become strong, powerful, accepted, and popular." All this contributed to this group of yuppies exceedingly invest in "high-priced designer jeans, colognes, alcohol, and cars." (17) This conspicuous consumption pattern was first observed by the previously mentioned scholar, Thorstein Veblen.

The Yuppies

"You can have it all -now!" (Reverend Terry Cole-Whittaker, New Age guru)

Identity is relative as it is connected to each individual's sense of self. Identity is constructed differently as it is strongly linked to what an individual desires to be, as opposed to what an individual actually is. This construct is very much influenced by the outside society. One chooses (to the extent that it is actually under the control of the said individual) how his/her image is projected upon the world. In this context, cultural influences, strong traditional values (that go back to the European rigid class distinctions), along with a rapid economic development of the twentieth century society become important factors to take into consideration when defining the identity of the consumer or the consumer identity.

Defined as a group of "young, well-educated, well-paid urban professions who live an affluent lifestyle" that started to form as a "growing middle class in the United States during the 1980's" , the yuppies were becoming a force to be reckoned with. The term was first coined by American journalist Bob Greene in his article for the *Chicago Tribune*, in March, 1983. These individuals were financially-potent and developing into a political and cultural force in the American society of the period (1072).

During this particular time of economic growth in America, the yuppies held well-paid white-collar jobs in large urban areas. Due to the fact that they are identified as "overachievers" they tend to become workaholics (as they often took work home with them, not shying away from working during the weekends). Due to this aspect, new consumption patterns developed: like the need to live in proximity to their respective workplaces. Due to the fact that these individuals worked long hours and held high-paying jobs, they had a lot of finances at their disposal. This led this group of people to "lavis[h] in extravagance by purchasing luxury items" (1097-1098). The previously mentioned conspicuous consumption was characteristic for the yuppies. They wore the trendiest, sharpest clothes and accessories, pertaining to the highest most exclusive brands, eating in all the fashionable restaurants, while drinking the most expensive alcoholic beverages, at the same time keeping a very strict healthy diet (excluding fats, drinking only all-natural fruit drinks and bottled water). They kept focusing on "self-help" books, jogging, and obsessing over technological gadgets, because they desired to make their already hectic lives more efficient (1073).

The mass-media succumbed to this nation-wide current and showcased television programs that focused on portrayals of yuppies (*Dynasty* and *Dallas*). Within this television shows, as in real life, amorous relations come secondary to their high career goals. Their demise came when *Time* magazine deemed the "death of the yuppies" in 1991, as a consequence to the end of this previously mentioned economic prosperity after Black Monday, a stock market crash, occurred in 1987 (1073).

Patrick Bateman, the Yuppie

After clarifying the characteristics of this "interesting" group of individuals that took by storm the American society of the 1980s, this research paper will further focus on the fictional representation of the ultimate yuppie: Patrick Bateman. As he manages to fit in the previously-sketched mold, with exaggerated characteristics, he also stands as the best choice in order to showcase the development of consumer identity which is strongly connected to concepts such as culture and consumerism.

In order to get to know Patrick, and discover the workings of his intricate mind, one might make use of the stream of consciousness technique which is used in this novel to best understand how his mind works. It is definitely not gibberish as it serves to show how his train of thought goes from consuming alcohol, to consuming brands, sex, and drugs:

> J&B I am thinking. Glass of J&B in my right hand I am thinking. Hand I am thinking. Charivari. Shirt from Charivari. Fusilli I am thinking. Jami Gertz I am thinking. I would like to fuck Jami Gertz I am thinking. Porsche 911. A sharpei I am thinking. I would like to own a sharpei. I am twenty-six years old I am thinking. I will be twenty-seven next year. A Valium. I would like a Valium. No, *two* Valium I am thinking. Cellular phone I am thinking (56).

He is obviously only concerned with the conspicuous consumption practices, that embellishes him with status. He also displays a highly addictive personality that cavorts from substance consumption to the consumption of high-end goods.

In order to illustrate his intricacies or his excruciating attention to details, Ellis focuses on ascribing Patrick with the most exaggerated and unusual interests, that in his niched-group are very important. For example, when preparing for a meeting at work, he tutorially presents his routine:

> I take two Valium, wash them down with a Perrier and then use a scuffing cleanser on my face with premoistened cotton balls, afterwards applying a moisturizer. I'm wearing a wool tweed suit and a striped cotton shirt, both by Yves Saint Laurent, and a silk tie by Armani and new black cap-toed shoes by Ferragamo. I Plax then brush my teeth […]. But I've been drinking close to twenty liters of Evian water a day and going to the tanning salon regularly and one night of binging hasn't affected my skin's smoothness or color tone. My complexion is still excellent (73).

Highly interested in how he displays himself, in what he drinks (branded bottled water), what he wears (only the finest materials and brands) his entire routine is focused on looking good, as society intends him to, in order to fit in with his other yuppies. As a true yuppie, Patrick holds dear a lot of useless information that aids him with fitting in and portrays him as very knowledgeable. He knows information about: skin-care products, design products, clothing, electronical devices, pop music, designer brands, fine dining selections, and alcoholic beverages.

His great interest in high-end brands is further showcased when he omits to acknowledge the presence of human individuals inside the board-room, before noticing each individual fragrance and each brand of clothing:

> I count three silk-crepe ties, one Versace silk-satin woven tie, two silk foulard ties, one silk Kenzo, two silk jacquard ties. The fragrances of Xeryus and Tuscany and Armani and Obsession and Polo and Grey Flannel and even Antaeus mingle, wafting into each other, rising from the suits and into the air, forming their own mixture: a cold, sickening perfume (76).

One must acknowledge the issue that within this group of yuppies, competition often emerges. There is a conflict between the members regarding the aspect of power: who owns the most exclusive, hard to come by, and expensive goods. Because Patrick is so desperate to fit in, whenever he is outdone, he experiences disturbing psychosomatic responses withing his body. For example, when meeting his friends, in a social context, at a restaurant, *Pastels*, Van Patten mentions knowing a girl, that the entire group (including Patrick) characterizes as very attractive leaves Patrick to feel that he is surpassed by Van Patten. This episode is followed by McDermon being saluted by the maître d' of *Pastels*, which makes Bateman escalade his emotions and feel "pissed off" (31). He further decides "to even the score a little bit by showing everyone my new business card. I pull it out of my gazelleskin wallet (Barney's, $850) and slap it on the table, waiting for reactions." (32) He is received with an

awe by his fellow peers, but not by Van Patten who decides to display his own card which makes Patrick experience: “A brief spasm of jealousy courses through me when I notice the elegance of the color and the classy type. I clench my fist as Van Patten says, smugly, "Eggshell with Romalian type..." (32) which causes Price and Montgomery also to present their cards. Patrick further experiences a rupture from reality: “Suddenly the restaurant seems far away, hushed, the noise distant, a meaningless hum, compared to this card, and we all hear Price's words: "Raised lettering, pale nimbus white..." (32). Bateman concludes and acknowledges that he is depressed because of this failed endeavor. When further inquired about his thoughts on the numerous cards, Patrick acts nonchalant, although the entire business finishes being “hard to swallow” (32). The importance he attributes to mundane goods is further underlined when he perceives his card as forgotten and not praised by his fellow peers: “My card lies on the table, ignored next to an orchid in a blue glass vase. Gently I pick it up and slip it, folded, back into my wallet.” (33)

Due to these inconsistencies: regarding the dire need to fit in although most of the times feeling left out, ignored, excluded, or outdone he moves almost chaotically within the city. The only rule he follows, due to fact that he is ardently trying to organize and anticipate society’s reactions, is the fact that he chooses to do so in all the exclusive places (those that require a waiting list of membership adherence/ invitation -only): *The Yale club, The Harvard club, The Cornell Club, The New York Yacht Club, The Newport, Harry’s, Fluties, Indochine,* and *Nell's.*

As a true yuppie he selects an end-goal in the most exclusive place one can imagine, *Dorsia*. This particular restaurant has a waiting list that even he cannot disregard. Every time he is faced with the possibility of his exclusion from this place (which he always anticipates dues to its exclusivity) his body reacts violently. Patrick is an avid consumer as he consumes accordingly to his yuppie-related interests. Furthermore, he is seldom denied access to exclusive goods. The fact that he is denied access to this particular place, acts a rupture from reality, because of this he cannot anticipate what will follow, and this sends his body into violent surges:

> […] With trembling fingers I dial the number. Busy. Panicked, I put the phone on Constant Redial and for the next five minutes nothing but a busy signal, faithful and ominous, repeats itself across the line. Finally a ring and in the seconds before there's an answer I experience that rarest of occurrences – an adrenaline rush. […]It sounds slightly less noisy than a packed football stadium and it takes every ounce of courage I can muster to stay on the line and not hang up. I'm on hold for five minutes, my palm sweaty, sore from clenching the cordless phone so tightly, a fraction of me realizing the futility of this effort, […](52-53).

Due to such an exaggerated consumer culture, consumer goods (that are strewn throughout the novel) come to mediate human interactions to the point “they displace anything resembling feeling; pleasure is knowing you're using the right lubricant. “ (Murphet 39) Withing this context people cannot make connections except when consumption is involved: in restaurants, clubs or spaces where sex workers clients (Murphet 40).

The above-mentioned power struggles within this particular group are further underlined when Sean, Patrick’s brother calls, nonchalantly, to tell him to meet at *Dorsia* that evening, it again sends the protagonist into a surge:

> My mind is a mess. I don't know what to think or how to feel. […] *Dorsia,* nine-thirty: Sean is half an hour late. The maître d' refuses to seat me until my brother arrives. My worst fear – a reality. A prime booth across from the bar sits there, empty,

> waiting for Sean to grace it with his presence. My rage is controlled, barely, by a Xanax and an Absolut on the rocks (151).

Another rupture from his anticipated-reality is the fact that the yuppies will lose their exclusivity and power. Specifically: the yuppies in the novel feel constantly threatened that their highly exclusive spaces are being invaded by an outside force: the Japanese. When Charles Murphy meets up with Patrick he goes on a tirade about the Japanese: "They've bought the Empire State Building and *Nell's*. *Nell's,* can you believe it, Bateman?' " (120)

After which, with this ominous scare hovering in his mind, after leaving the restaurant, he wanders aimlessly the streets of the city and finds a delivery boy which he indicates to be Japanese. He kills him, and after checking the delivery order he finds that he accidentally killed the "wrong type of Asian." (121) This is interesting because his violent spurs seem to be connected to the lack of anticipation given to his close reality. When he is left with unknown responses from his interaction, this further causes him to react violently.

His already fragile state of mind further unravels as he feels slowing excluded from his yuppie community. Due to this aspect he constantly tries to root himself into reality. His solution for staying grounded is resorting to consumption practices, that are calming and soothing due to the fact that they can be easily anticipated as a consequence to their mass-production- related characteristics: "I move like a zombie toward Bloomingdale's, where I rush over to the first tie rack I see […] Some kind of existential chasm opens before me while I'm browsing in Bloomingdale's" (120). When this "existential chasm" opens up in front of him in Bloomingdale's he turns to normal patterns of consumerism in order to root himself into reality: he searches for a pay phone and checks his messages (120). Everything that does not follow the normal patterns that he is accustomed to, that ends up being perceived as strange and unnatural. The only reality he holds dear is the urban metropolis, filled with consumption goods that he can easily consume. He understands the consumption process, the natural world leaves him questioning his sanity.

Apart from *Dorsia*, there is another space that is very dear to him (as it is very predictable because it was designed by him), it is a representation of his sterile life, and is in accordance with his consumer identity: his apartment:

> In the early light of a May dawn this is what the living room of my apartment looks like: Over the white marble and granite gas-log fireplace hangs an original David Onica. […] A glass-top coffee table with oak legs by Turchin sits in front of the sofa, with Steuben glass animals placed strategically around expensive crystal ashtrays from Fortunoff, though I don't smoke. " (19)

This space comes alive before the reader as something that is very close to Bateman. The first- person voice minutely describes his apartment that is strewn with art-work, branded electronical devices, very expensive decorative pieces, some pieces serve no real purpose but that of design (e.g. the ashtrays). This space respects all his intricacies: his attention to detail, to design objects, and to technological gadgets. It is cold and sterile (marble and granite) just as he intends to project himself.

He is traditionally from a wealthy family, he received an Ivy League education, he holds a well-paid white-collar job, he must keep up with information regarding popular culture, he worships Donald Trump, he consumes pain medication and other highly-addictive drugs, he consumes alcohol (but according to what is fashionable), he knows pop music history, he knows excruciating information about designer brands, he reads about skin-care techniques, he is interested in eating healthy (but only what is trendy and hip), and he goes to the gym in order to stay fit (but this is also taken to the extremes by his highly addictive

personality). He hates the wild (as it cannot be anticipated) : he hates the zoo, the park, and homeless individuals.

Patrick Bateman, the illustration of the yuppie of the 1980s in America, fully-identifies with his small, exclusive, and distinguishable group of peers. He arranges his entire existence in order to fit in and no be excluded by them. His identity is constructed by means of belonging or not belonging. If in order to belong, he needs to consume certain items and not others, that is precisely what he will do. Everything that does not encompass him as a part of his yuppie peers is perceived as unnatural and unnormal, thus leading to him experiencing violent reactions. His consumer identity is his only acknowledgeable identity. Any variation from his consumer identity (projected as a yuppie) is a break in his predictable reality and cannot be comprehended by an individual with such a high desire for belonging.

BIBLIOGRAPHY

Adorno, Theodor, and Max Horkheimer. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception (1944)." Dialectic of Enlightenment. Trans. Edmund Jephcott. New York: Continuum, 1993.

Ellis, Easton Bret. *American Psycho*. New York: Vintage Books, 1991.

McRobbie, Angela, "Bridging the Gap: Feminism, Fashion, and Consumption." Feminist Review, No. 55, Consuming Cultures, 1997, pp. 73- 89.

———. *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge, 2005.

Milton, Berman, et. al., eds. The Eighties in America. vol. 1. Pasadena: Salem Press Inc., 2008.

Murphet, Julian. *American Psycho A Reader's Gui*de. New York: Continuum, 2002.

Ritzer, George. *Globalizarea Nimicului Cultura Consumului şi Paradoxurile Abundenței*. Trans. Raluca Popescu. București: Humanitas, 2010.

Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. 5th ed. Harlow: Pearson Longman. 2018Tallack, Douglas. "The Visual Arts." *A Companion to 20-th Century America*. Edited by Stephen J. Whitfield. Malden: Blackwell Publishing, 2004, pp.493-510.

———.*Theories of Consumption*. London: Routledge, 2017.

Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. Edited by Martha Banta, Oxford: Oxford University Press, 2007.

THE IMAGE OF THE COMMUNIST WOMAN IN ROMANIAN LITERATURE

Ana-Maria Plumb
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Women were involved in the collective movements during the communist era and the party was determined to influence them in accordance with its ideology, both in the establishment and in the regime consolidation stage. This paper highlights the image of the woman in a totalitarian society, based on realist-socialist texts. We identify the distinctive characteristics of the communist woman in literature and follow her evolution, which includes her efforts to overcome the limitations of the domestic universe and adjust to the political, social, cultural and economic changes of the era.

Keywords: the communist woman; egalitarian ideology; propaganda; ideology and literature; socialist realism.

În contextul instaurării și consolidării regimului comunist în România, femeile au trecut printr-un proces de emancipare, în acord cu nevoile și aspirațiile partidului, cu scopul integrării lor în colectivele create pentru construirea *noii societăți*. Dat fiind faptul că liderii comuniști urmăreau să mobilizeze toate sectoarele societății în vederea îndeplinirii obiectivelor partidului (gândite pentru „binele proletariatului"), promovarea femeilor a constituit o importantă mișcare politică în epocă. Partidul a contat mai ales pe forța lor de muncă, necesară în acel moment pentru dezvoltarea industrială a României, după modelul sovietic: „Construirea unei noi economii bazate pe o puternică dezvoltare industrială făcea necesară creșterea numărului de muncitori, iar cum femeile erau un potențial uman puțin exploatat până atunci, P.M.R. a considerat oportună implicarea masivă și directă a femeilor în domeniul productiv"[1]. În fața conducătorilor femeia conta mai ales prin prisma capacității sale de a munci, de a contribui la productivitatea țării, mai ales că munca era o prioritate în timpul regimului comunist. Cu toate că avem în vedere și o raportare a ideologiei la viața privată, întrucât se acorda importanță și rolului pe care femeia îl avea în cadrul familiei (de asemenea conectat la politicile statului), vom evidenția ipostazele sale dincolo de universul casnic: „femeile sunt confirmate *social* de noul regim, avântându-se în munca de construcție a socialismului [...]. Îndatoririle femeii din cadrul familiei se extind la nivelul comunității, cartierului, satului etc., unde femeile sunt concepute ca efectorii de drept ai anumitor acțiuni"[2]. Vom sublinia faptul că femeilor le sunt atribuite și ocupații considerate a fi „atipice" pentru această figură socială, precum cele de pe șantier, din fabrici, din uzine ș.a. Pornind de la aceste aspecte socio-politice, care conturează fundalul apariției protagonistelor din literatura realist-socialistă, putem urmări evoluția personajelor feminine din timpul instaurării și consolidării regimului comunist, care se remarcă prin implicare în acțiuni colective, prin dorință de progres, prin putere de sacrificiu și prin atitudine militantă față de principiile regimului (preocupat de formarea Omului Nou).

Literatura, supusă regimului care controla și cenzura zona cultural-artistică, a fost ghidată după principiile realismului-socialist, servind puterii politice drept un important

[1] Elena-Simona Gheonea, Valentin Gheonea - *Femeile în propaganda regimului comunist*, în Cristina Liana Olteanu, Elena-Simona Gheonea, Valentin Gheonea - *Femeile în România comunistă. Studii de istorie socială*, editoare Cristina Liana Olteanu, Politeia-SNSPA, București, 2003, p. 78-79.
[2] Călin Morar Voicu - *Republica își făurește oamenii. Construcția identităților politice în discursul oficial în România, 1948-1965*, Eikon, Cluj-Napoca, 2007, p. 422-423.

mijloc de propagandă. Reprezentând atât o metodă, cât și un instrument de creație[3], realismul-socialist a fost adaptat în literatura română după modelul sovietic, devenind „un mod de manipularea a conștiințelor, o fantasmă mistificatoare cu rolul de a lichida adevărul despre *Marele Refuz*. Ștergând chiar și urma reprimării și contrafăcând totul într-o probă a fericirii colective”[4]. Prin intermediul literaturii, puterea politică dobândea un mijloc de influențare a maselor, de inoculare a ideilor comuniste, de legimitare a partidului, respectiv de dezvoltare a încrederii populației în „realitatea nouă”[5]. Cu toate că această literatură este inspirată de realitățile comuniste, adevăratele mize, metode și rezultate ale partidului sunt manipulate, spre a construi o imagine pozitivă asupra conducerii totalitare, în raport cu cele anterioare. Prin textele realist-socialiste, scriitorii care s-au adaptat vremurilor și cerințelor ideologice, fie din lipsă de alternative, fie din oportunism, fie din convingere, au preluat retorica partidului în universul artistic și au încurajat cititorii să se alinieze ideologiei, să se alăture luptei de clasă și să se implice în înfăptuirea „binelui comun”. Scriitorii proiectează o lume nouă în literatură, raportându-se la valori, principii și obiective comuniste, pornind de la nevoile și aspirațiile țăranilor, muncitorilor, oamenilor simpli, care nu au beneficiat atât de mult de atenția puterii politice până la venirea comuniștilor. Textele sunt adaptate publicului, astfel încât cititorul să se identifice cu protagoniștii, să empatizeze cu acești oameni simpli, să perceapă eroii comuniști din textele realist-socialiste drept posibili „salvatori” sau „eliberatori”.

În imaginarul social al perioadei întâlnim femeile aflate într-un proces de adaptare la schimbările politice, sociale, culturale și economice. Figurilor feminine li se atribuie importanță în contextul mișcărilor colective și partidul insistă pe mobilizarea acestora în spirit comunist, atât în procesul de instaurare a regimului, cât și în etapa de consolidare a acestuia. Amintim discursul de la Conferința Națională a Femeilor din 14 iunie 1962, când liderul comunist Gheorghe Gheorghiu-Dej afirma: „Milioane de femei muncitoare, țărănci, intelectuale, gospodine, au adus o mare contribuție la toate victoriile obținute de poporul nostru pe drumul construcției socialiste. […] Prin marea forță socială pe care o reprezintă, femeile sunt chemate să aducă o contribuție deosebit de însemnată la opera de desăvârșire a construcției socialiste”[6]. De altfel, protagonistele literaturii realist-socialiste sunt reprezentate de femei independente, eliberate de stereotipuri și prejudecăți, realizate din punct de vedere socio-profesional, activiste; astfel de personaje având miza de a convinge femeile care se confruntau cu neajunsuri, nemulțumiri sau neîmpliniri, să se alăture „revoluției proletare”, oferindu-le imaginea a ceea ce ar putea deveni cu sprijinul partidului.

În literatura realist-socialistă se remarcă în primă fază lupta de clasă, dihotomia dintre vechi și nou, conturându-se astfel câteva figuri ale femeilor comuniste pe care le avem în vedere pentru forța lor de a milita împotriva „dușmanului comun”. Regăsim eroine comuniste, implicate în lupta pentru „eliberare” de sub „jugul ciocoilor”, precum Mina, din romanul *Temelia*, de Eusebiu Camilar, care se remarcă prin puterea discursului său în fața femeilor: „… învățați-vă copiii, învățați-i… să știe cine li-s dușmanii, cine-s căpcăunii cu douăsprezece guri, din basme! Să-i arate cu degetul să se păzească de ei… învățați-i, ca să știe încă de mici! arătați și altora cine-i chiaburească! Ea va face pântece, face untură la gurmaz… voi, muncitoarelor, vă uscați! Pentru ce? Din munca voastră, din vlaga voastră,

[3] Alex Goldiș - *Imposibilul teoriei realist-socialiste*, în „Revista 22”, editată de Grupul pentru Dialog Social, nr 25, anul XXI, 2-8 Noiembrie 2010, p. 13.
[4] Alice Popescu – *O socio-psihanaliză a realismului socialist*, Editura Trei, București, 2009, p. 127.
[5] Paul Ricoeur - *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II,* traducere și postfață de Ion Pop, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 23.
[6] Gheorghe Gheorghiu-Dej – *Articole și cuvântări. iunie 1962 - decembrie 1962,* editura Politică, București, 1962, p. 349.

cresc șoldurile și grumajii chiabureselor! Ele vi-s dușmanul! Ele sunt ucigașele copiilor…”[7]. În timp de discursurile pline de vervă ale Minei au miza de a adânci conflictul dintre clase, instigând la ură față de femeile care dispun de mai multe resurse, protagonistele lui Petru Dumitriu, Sofia Cozianu sau Elvira, subliniază contrastele dintre femei de la începutul secolului al XX-lea, preocupându-se în numeroase rânduri doar de propriul confort, privind cu superioritate către oamenii simpli. Eroinele comuniste înțeleg importanța unui grup unit și a acțiunilor colective, protagonistele din literatura realist-socialistă având miza de a inspira femeile care trăiesc în contextul lumii totalitare, de a le insufla dorința de a se revolta împotriva nedepretăților vechiului regim și de a se alătura luptei pentru „revoluția proletcultă”.

În literatură, femeile marginalizate își depășeau propria condiție, cu sprijinul partidului, având cadrul adecvat pentru a evolua, pentru a fi mai mult decât ființe exploatate. Tovarășa Mitea, din *Pasărea furtunii*, portretizează femeia muncitoare, eliberată de noua conducere de sub vechea stăpânire. Protagonista își exprimă recunoștința față de puterea politică și și față de oportunitățile pe care aceasta i le-a oferit: „Partidul m-a scos pe mine de la stăpân, că eram servitoare, și m-a făcut muncitoare calificată și șefă de atelier... și dacă aș fi mai cu tragere de inimă, m-ar ajuta să mă înalț și mai mult. Mie mi-a schimbat viața partidul![8]”. Acest aspect al partidului „eliberator”, „salvator” a fost adesea subliniat și în presa epocii – întâlnim în publicațiile comuniste numeroase relatări semnate de femei muncitoare, cu titluri precum: „Partidul conduce poporul nostru spre un luminos viitor”, „Partidul a dat vieții mele un conținut nou”, „Partidul a deschis femeilor muncitoare drum spre o viață fericită”. Unele dintre femeile comuniste, care activau în câmpul muncii încă din vremea vechilor regimuri, subliniau contrastul dintre conducătorii fabricilor, uzinelor, atelierelor, plasând într-o lumină favorabilă noul sistem și liderii comuniști. În realitate, după cum ne arată istoria, „eliberatori” din rândul comuniștilor au contribuit la restrângerea drepturilor și libertăților maselor.

Urmărim transformarea protagonistelor din literatura realist-socialistă, care trec printr-un proces de emancipare, spre a dobândi independența, pornind de la unul dintre discursurile Minei adresat femeilor: „- Nici roabe la bărbați, tovarășe… trebuie să-și ridice capetele din bălegar și din oalele de borș… să fie tovarășe de muncă cu bărbații, cot la cot… Ia-n uitați-vă la jurnalul de perete… vedeți… e o femeie sovietică… steaua de eroină a muncii îi strălucește pe inimă… și ea râde… așa trebuie să fie și la noi”[9]. Mina se remarcă prin spiritul de activistă, contribuie la formarea femeilor în acord cu ideologia partidului, încurajându-le să se distanțeze de atribuțiile casnice, spre a se desăvârși prin muncă. Ea constituie femeia care își însușește ideile, valorile, principiile, atitudinile unui om convins ideologic și care ajunge în punctul de a duce mai departe învățăturile partidului în comunitatea din care face parte. Eusebiu Camilar a acordat un rol important femeii muncitoare și în alte texte literare. În *Livezile tinere*, spre exemplu, la fel de hotărâtă spre a contribui la realizările partidului femeia muncitoare – Vîrvara, fiind o tânără dintr-un grup de inițiativă comun, se implică asemenea celorlalți muncitori în îndeplinirea sarcinilor colective. Femeia comunistă cunoaște împlinirea socio-profesioanală prin intermediul partidului, se remarcă prin activitățile sale lucrative. Reiterăm, în acest sens, imaginea femeii care preia din atribuțiile bărbaților, raportându-ne la romanul *Drum fără pulbere*, de Petru Dumitriu, unde era evidențiat aportul femeilor pe șantier, dincolo de sarcinile pe care le aveau în mod obișnuit: „La noi pe șantiere fetele de

[7] Eusebiu Camilar - *Temelia*, Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., București, 1951, p. 390.
[8] Petru Dumitriu – *Pasărea furtunii*, Ediția a IV-a, Editura tineretului, București, 1959, p. 253.
[9] Eusebiu Camilar – *op.cit.*, p. 111-112.

tătar care nu știu decât să dea cu mătura o să învețe să lucreze pe tractor, pe camion, pe excavator… o să învețe tehnica[10]".

Protagonistele literaturii realist-socialiste se remarcă prin independența, dorința de progres, activismul, atitudinea militantă față de principiile partidului, modestia, curajul și hărnicia cu care erau zugrăvite eroinele comuniste ale epocii. Femeia comunistă, proiectată după modelul sovietic, are un rol în societate și nu numai în familie, fiind capabilă să înfăptuiască lucruri în comunitate și să muncească asemenea bărbaților, depășind limitele universului casnic. Dincolo de toate finalurile fericite ale protagonistelor comuniste, amintim faptul că acest tip de literatură urmărea crearea unei mentalități, în acord cu principiile și exigențele unui regim totalitar, care să corespundă *Omului Nou* și *Noii Societăți*.

BIBLIOGRAPHY

Camilar, Eusebiu - *Temelia*, Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., București, 1951.

Dumitriu, Petru - *Drum fără pulbere*, Ediția a II-a, ESPLA, București, 1952.

Dumitriu, Petru – *Pasărea furtunii*, Ediția a IV-a, Editura tineretului, București, 1959.

Gheonea, Elena-Simona; Gheonea, Valentin - *Femeile în propaganda regimului comunist*, în Cristina Liana Olteanu, Elena-Simona Gheonea, Valentin Gheonea - *Femeile în România comunistă. Studii de istorie socială*, editoare Cristina Liana Olteanu, Politeia-SNSPA, București, 2003.

Gheorghiu-Dej, Gheorghe – *Articole şi cuvântări. iunie 1962 - decembrie 1962*, editura Politică, București, 1962.

Goldiș, Alex - *Imposibilul teoriei realist-socialiste*, în „Revista 22", editată de Grupul pentru Dialog Social, nr 25, anul XXI, 2-8 Noiembrie 2010.

Morar Voicu, Călin - *Republica își făurește oamenii. Construcția identităților politice în discursul oficial în România, 1948-1965*, Eikon, Cluj-Napoca, 2007.

Popescu, Alice – *O socio-psihanaliză a realismului socialist*, Editura Trei, București, 2009.

Ricoeur, Paul - *De la text la acțiune*. *Eseuri de hermeneutică II*, traducere și postfață de Ion Pop, Editura Echinox, Cluj, 1999.

[10] Petru Dumitriu - *Drum fără pulbere*, Ediția a II-a, ESPLA, București, 1952, p. 54.

MATEIU CARAGIALE – THE AESTHETICS OF MYSTERY

Camelia – Vasilica Munteanu (Gheorghișor)
PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica, Bucharest, Pitești University Center

Abstract: Remember, in a way, resumes the small history of the heraldist from Pajere, further deepening the prototype of the aristocrat that M.J. Caragiale himself longs for. The aesthetics of the secret reiterate the same ineffable of Pajere, the chromatics of fear, the open work.

Keywords: aesthetics, art for art's sake, aristocrat-dandy, blue fascinans, sensation literature

1. Cultul formei

Considerată de unii critici „pre-text" al romanului Craii de Curtea-Veche, nuvela *Remember* a apărut inițial în *Viaţa românească*, în nr.8 din august 1921, fiind subdatată 1914, iar mai apoi în volum în 1924 la editura *Cultura națională*. Este, fără îndoială, o povestire exemplară ca și *Craii de Curtea-Veche* (dacă nu cea mai bună scriere mateină, după Șerban Cioculescu „mai unitară ca atmosferă și procedee stilistice" sau cu alte cuvinte este, „cronologic și estetic, cea mai somptuoasă ridicare de cortină pentru cortegiul romanului"[1]). În fapt, atât implicația planurilor de creație, pe de o parte, cât și desăvârșirea stilistică, pe de alta, *răpește unui text sau altul dreptul de întâietate*[2].

Într-un articol apărut în 1936 în revista „Gândirea", Tudor Vianu aduce un ultim omagiu celui care, demn urmaș al tatălui său, a făcut și din propria-i viață o operă de artă. Criticul observa că de la I.L.Caragiale fiul moștenise „cultul formei deplin închegate, concepția artei ca sistem închis și rezistent față de formele anarhice ale realității". În ceea ce privește sintaxa frazei, lungile perioade sunt construite cu mult meșteșug, astfel încât armoniile, complexitatea imaginilor și asociațiilor de idei îl determină pe Vianu să afirme că „numai cine știe să le asculte cu reculegere poate avea măsura darului pe care ni l-a făcut Mateiu Caragiale." (T.Vianu). Pentru un spirit rafinat, cum este Tudor Vianu, această operă este seducătoare în ciuda faptului că în literatura vremii majoritatea scriitorilor respectau încă vechiul canon al purității genurilor, iar scrierile în care pasajele epice, lirice se îngemănează erau greu digerate de scriitori.

Remember propune o estetică nu doar a Tainei (ce poate fi regăsită în întreaga operă mateină), ci, mai ales, o estetică a misterului metafizic, a neclarității și a subconștientului. Cum s-a mai spus, textul susține o povestire de atmosferă, în care evenimentul pare a se retrage în plan secund, în timp ce visul halucinant, magia nopții și strălucirile fulgurante ale pietrelor de Ceylan captează atenția lectorului, purtându-l, ca printr-un labirint, spre lumea *de dincolo* a lui Aubrey de Vere.

Pentru critica literară contemporană, în viziunea lui Cosmin Ciotloș, care, cu o acribie desăvârșită, analizează detaliile mateine sub lupă, (în cartea lui de critică de debut[3]) „*Remember* are meritul de a relativiza pentru prima dată imaginea consacrată a unui Mateiu Caragiale naiv și credul, orfevru al stilului și reporter al unor realități decadente. Recitită la

[1] D.P.Perpessicius, Prefața la Mateiu I.Caragiale, *Pajere, Remember,Craii de Curtea-Veche, Sub pecetea tainei*, „BPT", București, 1965, Editura pentru literatură, p.XIII.
[2] D.P.Perpessicius, Prefața la Mateiu I.Caragiale, *Pajere, Remember,Craii de Curtea-Veche, Sub pecetea tainei*, „BPT", București, 1965, Editura pentru literatură, p.XI.
[3] C.Ciotloș, *Elementar, dragul meu Rache Detalii mateine sub lupă*, Ed.Humanitas, București, 2017, p.7

rece, bucata aceasta pare să fie de fapt o diversiune naratologică foarte inteligentă, afirmându-și și infirmându-și cu egală dezinvoltură subiectul."

2. Estetica unui oraș tentacular - „Berlinul e mare, și eu sunt huligan și mai mare."[4]

În privința momentului elaborării povestirii, autorul a lăsat următoarea notă semnificativă: „Conceput în timpul unor preumblări nocturne la Șosea în 1911"[5]. Indubitabil, momentul elaborării aduce în prim-plan perioada berlineză, respectiv a anului 1907, în urma stabilirii la Berlin, alături de tatăl său, pentru a urma cursurile Facultății de Drept. Străinătatea îi deschide o lume de imagini, iar ceea ce numește el *școala hoinară pe care am făcut-o la Berlin*[6], a constituit pentru Mateiu perioada de inițiere în pictură, în introspecție și meditație, săvârșite în sălile muzeelor, pe străzile și aleile nocturne ale burgului, unde și-a purtat solitudinea, învățând voluptatea cugetării și a visului. În ceea ce privește „fascinația perversă" și enigmatică pentru această metropolă „nemiloasă"[7] și lividă care era Berlinul, se poate observa cu ușurință similitudinea descoperirii aceleiași metropole într-un epistolar aparținând lui Giuseppe Tamasi, contemporanul său, duce de Palma și principe de Lampedusa („un om al tainelor" și el) – al cărui roman, *Ghepardul*, îl anticipează prin *Craii de Curtea-Veche* – .

3. Poetica tainei

Cu migală de șlefuitor, giuvaergiu al verbului, sacerdot al singurătății și visului, ca un benedictin neobosit închis în mănăstirea-castel a cugetului, astfel îl găsim pe Mateiu în timp ce *remaniază progresiv* bizara nuvelă. Poeticul rămâne tainicul și adevăratul său blazon, după cum putem deduce din mărturisirea ulterioară din capodopera lui romanescă: „Până la moarte voi rămâne același: un visător nepocăit, pururi atras de ce e îndepărtat și tainic..."[8]

Obsesia teribilă a blazonului hrănește în mod obișnuit întregul său travaliu literar și intelectual. Aceeași patimă mistuitoare vibrează în frânturile de proză artistică, rămase pe masa de lucru.

Mateiu era și el un băsmuitor fantezist, precum studentul Anselmus, cel din povestea lui E.T.A. Hoffmann. Reflex lămurit al perioadei berlineze rămâne în creația sa narațiunea fantastică „Remember". „*Pe strada Tiergarten* – îi scria amicului N.A.Boicescu – *sunt câteva căsuțe splendide, casa contelui Tiele-Winckler e poate cea mai frumoasă și cea mai romantică locuință particulară pe care am văzut-o.*" De fapt, în acest aristocratic cartier berlinez își situează personajul, pe Aubrey de Vere, într-una din vilele „*unde aurul a izbutit, întrucâtva, în încercarea de a sădi iarăși raiul în viața pământească*".

S-a privit neîncetat, pe treptele vârstelor, în nenumărate oglinzi. Oglinzile îi arătau un chip de cavaler, un alter ego pe care el l-a pictat sub felurite ipostaze în opera sa. Mereu el e în centrul preocupărilor în *Craii de Curtea-Veche,* în *Remember* și *Pajere*. Mărturisit sau nu, îl simțim pretutindeni, posomorât și protocolar, aparent glacial sub placiditatea etichetei, dar cald și duios atunci când îi sunt atinse rănile deschise ale firii.

Se găsesc în această nuvelă, *in nuce*, toate obsesiile existențiale și literare ale lui Mateiu I.Caragiale. Nuvela este o adevărată artă poetică, punctul cel mai de sus al esteticii mateine, și anume o „estetică a misterului absolut" (Vladimir Streinu)

Enigma este împinsă până la fruntariile fantasticului, amintind de povestirile tatălui său: *La hanul lui Mânjoală, Calul dracului, Kir Ianulea*. „Remember" mai amintește și de

---

[4] *Corespondență* din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018,p.547

[5] *Jurnal* (1927-1935), din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p. 370

[6] *Jurnal*, din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p.377

[7] G.T.di Lampedusa, *Călător prin Europa.Epistolar 1925-1930*, Ed.Humanitas, Buc., 2016, p. 7

[8] *Craii de Curtea-Veche* din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p.72

alte povestiri din categoria prozei fantastice, cum ar fi *Sărmanul Dionis*, ori de cele ale lui Macedonski, Dimitrie Anghel, Adrian Maniu, Mircea Eliade, V.Voiculescu. Dar mai cu seamă se situează în descendența lui Edgar Allan Poe (din care I.L.Caragiale a tradus *Masca morții roșii, O balercă de Amontillado*), din „mantaua" căruia se trag Barbey d'Aurevilly și Villiers de l'Isle-Adam (*Histoires insolites*). Povestirea lui Barbey d'Aurevilly, *Le rideau cramonsi* este evocată în *Remember*: *„Ah! farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d'Arevilly? Dar, în nemuritoarea sa povestire e perdeaua cârmezie, în altele, scrise mai târziu și atât de timpuriu uitate sunt geamuri de nu mai ştiu ce culori [...]"*[9]

Nuvela este precedată de un motto din *Les Mémoires du Bal-Mabille:* „Ceci est un fait-divers atroce" („Este un atroce fapt divers"). *Remember,* spune Perpessicius, este „o povestire de atmosferă […] atmosferă de reculegere si poezie a Berlinului […] o atmosferă hipnotică, prin care a trecut ceva din visele halucinante ale lui Gérard de Nerval."[10]

Întrucât nuvela privește „faptul divers atroce", credem că Mateiu s-a inspirat dintr-o carte tot antebelică, intitulată *La sexe inconnu* (Sexul necunoscut), a reputatului om de știință și popularizator dr.Magnus Hirschfeld, tradusă în limba franceză și adaptată de W.R. Furst, Editions Montaigne, fără an. Chiar dacă pe atunci cărțile de literatură nu se vindeau „sous le manteau", mărturisește în Agendă că „volumul a fost pus în vânzare, dar pe sub tejghea. Straniu!" ceea ce ne face să intuim exotismul acestei nuvele, dar mai ales latura ei neortodoxă pentru care Nichifor Crainic ar fi respins-o: *climatul moral explorat în nuvelă e unul condamnat de biserică, deci vădit incompatibil cu „ortodoxismul" ei.*

„Sunt vise ce parcă le-am trăit cândva şi undeva, precum sunt lucruri vieţuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis"[11], aceasta este fraza de început a nuvelei care dă tonul întregului text şi care se petrece pe marginea dintre vis şi viaţă. O scrisoare găsită printre hârtiile vechi i-a deşteptat naratorului amintirea unei întâmplari ciudate „aşa de ciudată că, de n-ar fi decât şapte ani de când s-a petrecut, m-aş simţi cuprins de îndoială, aş crede că într-adevăr am visat numai, sau că am citit-o ori auzit-o demult".[12] În *Remember* se povesteşte sfârşitul atroce al lordului Aubrey de Vere. Întâmplările povestite se petrec în locurile misterioase ale Berlinului. Totul este organizat în jurul enigmaticului şi straniului. Tot ce ştim despre personajul principal, Aubrey de Vere, este de la naratorul care ne povesteşte. Nuvela lui Mateiu Caragiale seamănă cu literatura lui Villiers de l'Isle Adam „însă, evident, fără a o pastişa sau imita servil".[13]

4. Un aristocrat-dandy

În *Remember* este conturată o distincţie între Aubrey de Vere şi narator: „Nu m-aş fi gândit însă să ne împrietenim chiar, fiind îndreptăţit a-l crede că făcea parte dintr-o lume cu totul alta decât a mea. Sărea in ochi: una e floarea de câmp, alta floarea de grădină".[14] Naratorul, singurul care nu are un nume, poate fi apropiat de autorul însuși prin câteva aluzii care fac posibilă această apropiere: amândoi sunt semnatarii – act de orgoliu- aceluiași volum de versuri, amândoi au experiența unei întâlniri transformate într-o ficțiune, al cărui titlu îți solicită memoria, *Remember*. În nuvelă, comportamentul naratorului este, dacă nu straniu, cel puțin provocator prin tocmai gestul care creează Taina și astfel atmosfera textului – lipsa dorinței de a ști sau a afla ceva despre ființa lui Aubrey de Vere, nevrând să strice „umbra de taină și de trufie" nici după moartea acestuia. Acest tip de narator supraviețuiește Tainei și

[9] *Remember* din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p.45
[10] Perpessicius, Prefaţă la *Pajere.Remember.Craii de Curtea-Veche.Sub pecetea tainei,* Editura Pentru Literatură, 1965, p.XI
[11] *Remember* din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p.35
[12] *Remember* din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p.35
[13] Teodor Vârgolici, *Mateiu I. Caragiale,* Editura Albatros, 1970, Buc., p.61
[14] *Remember* din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p.38

tentației de a îi fi dezvăluită, cristalizând un adevărat *modus vivendi*: de a asista la mister, de a-i înțelege funcția și de a-l accepta în final, de a-l asuma.

O trăsătură fundamentală a personajului misterios Aubrey de Vere este dandismul. Pe I.L.Caragiale îl scandaliza până la indignare dandismul lui Mateiu, obiceiul efeminat, stil Aubrey de Vere, de a se pomăda ca o muiere și care, așa cum mărturisea consternat Delavrancea, lăsa o impresie dezagreabilă. În realitate, Mateiu se dădea în vânt după aceste farduri și sclifoseli de etichetă, în speranța de a adăuga un spor de noblețe, o brumă de vechime genealogică numelui său, ghidându-se în manieră și comportare după prescripțiile atât de la modă în epocă ale dandismului lui Brummel. De la aceste vanități nonconformiste, care jigneau în fond spiritul sănătos al părintelui său, de la ipostazele juvenile, va trece la morga gravă, de senior taciturn, pe care o va aborda tot restul vieții, costumul negru de straniu efect, împrumutat pesemne din garderoba personajului poesc, Sir Roderick Usher-celtrist.

Scriitorul îl întâlnește pe tânărul dandy Aubrey de Vere în Muzeul *Frederic*. Personajul principal, în viziunea lui Teodor Vârgolici, este „o sinteză de straniu şi bizar, de un farmec rar întâlnit”[15], el apare şi dispare ca o fantomă „mai ales în tenebrele nopţii, în ipostaze fiziologice şi vestimentare imprecise şi bizare, plutind în enigmă”.[16] Tânărul desprins parcă dintr-o cadră din Muzeul Frederic, poate fi considerat o sugestie a civilizației Apusului: „…semăna tânărul cu unii din acei lorzi, ale căror priviri, mâini și surâsuri Van Dyck și, după el, Van-der-Faes le-au hărăzit nemuririi.” Pentru Aubrey de Vere gestul este rafinament (uneori, ca la orice dandy, acesta apare exagerat), vestimentația atent prezentată, iar vorba prilej și modalitate de relaționare încărcată de accente metafizice: „Cu timbrul grav al glasului său mlădios și pur, ea era pentru dânsul ceva mai mult decât un mijloc de înțelegere, era o unealtă de seducere.” Vorbirea ca mod de fi devine pentru tânărul de Vere artă și gest compensatoriu pentru liniștea ce o răspândește. El găsește în cuvânt nu necesitate (cum evident se întâmplă în cazul lui Pirgu, de exemplu), ci prilej, oportunitate de a-și contura prezența și de a-și afirma statutul.

Cadrul localului berlinez este evident propice întâlnirii cu un personaj a cărui existență este ridicată la rang de artă. După cum se știe, orice personaj dandy face apel la un întreg repertoriu pentru a seduce și a domina. De la postura corporală și vestimentație, până la vorbă (uneori tăcere) și gestică, totul este „studiat”, dus la limita rafinamentului. Întreaga apariție îi este subordonată efortului de „a fi astfel”. În vanitatea și narcisismul său, dandyul creează, dă naștere propriului eu și, astfel, existența însăși poate primi atributul de artă. Și lui Mateiu, cel din viața de toate zilele, și unora dintre personajele sale (Aubrey de Vere, Pașadia, Pantazi) li s-ar potrivi versul lui Paul Bourget: *Je suis un homme ne sur le tard d`une race*. Aceștia sunt „artiști” cu simțuri ultrarafinate și gusturi alese, cufundați în contemplarea muzicală a lumii interioare, a visurilor lor.

După o analiză laborioasă a nuvelei făcută de Constantin Trandafir în monografia dedicată lui Mateiu, se poate observa că acesta împinge taina până la limita maximă, estetica lui ținând de estetismul în ipostaza lui decadentă (e vorba de un estetism în accepția dată de prerafaeliți, de Wilde, de Nietzsche, adică de percepția omului în plan pur estetic, ieșit din determinările comune: *„Percepţia estetizantă a lumii implică tocmai o resuscitare a misterului. Sugrumarea tainei înseamnă chiar suprimarea vrajei, cum credeau şi Mallarme, şi Ruskin, şi Blaga... Omul şi natura nu se constituie în obiecte ale cunoaşterii, ci ale contemplării, ale visului. Totul pluteşte în indeterminare, între realitate şi fantezie, între vis şi viaţă.”*[17]

[15] Teodor Vârgolici, *Mateiu I. Caragiale*, Editura Albatros, p.56
[16] Ibidem, pp.53-54
[17] C.Trandafir, *Mateiu I.Caragiale* , Ed.Recif, 1996, p.60 și passim

Chiar cu această observație începe povestirea *Remember*: „Sunt vise ce parcă le-am trăit cândva și undeva, precum sunt lucruri vieţuite despre care ne întrebăm dacă n-au fost vis.” Și, simetric, povestirea se încheie tot cu această comunicare subtilă între realitate și închipuire, când amintirile vechi „plutesc aburite la hotarul dintre realitate și închipuire” și par „un vis numai sau vreo istorie citită ori auzită, cândva, de mult.” Autorul, în finalul povestirii, distruge și singura probă, cea mai palpabilă a *realităţii*, a faptului că l-a cunoscut cu adevărat pe sir Aubrey, scrisoarea în a cărei pecete zâmbea sfinxul împresurat de zicerea „Remember”. Astfel taina se instalează suveran, pentru că ea este însăși condiția povestirii, a creației artistice. Scriitorului nu-i pasă de niciun alt fel de adevăr decât acela pe care vrea el să-l recunoască: *Rămâie şi această frumoasă, fără pată în umbra-i de taină şi de trufie, rămâie totul sir Aubrey de Vere aşa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai aşa – ce-mi pasă de cum era în adevăr?*[18]

Nu s-a remarcat, spune Ovidiu Cotruş şi nici nu s-a accentuat suficient faptul că „Aubrey de Vere nu reprezintă decât un pretext pentru o amplă confesiune a scriitorului”.[19] Enigmaticul Aubrey de Vere are o excesivă preocupare pentru aspectul fizic. Aspectul fizic al acestuia provoacă senzaţia de straniu şi bizar.

5. Albastrul *fascinans*

Personajul principal are o preferinţă pentru culoarea albastru: *„Această coloare îi era îndeosebi dragă noului meu prieten, el o purta în însăşi făptura lui, în ochi şi sub pieliţa foarte străvezie a mâinilor”.*[20]Aubrey de Vere este întru totul bizar: „Figura, identitatea fiziologică, vestimentaţia, comportarea, gusturile, preocupările şi gesturile lui Aubrey de Vere sunt bizare, nedefinite cu precizie, misterioase”.[21] Însuşi naratorul mărturiseşte: „atâta găteală nici la o muiere nu mi-a fost dat să văd”.[22] Într-o noapte „de catifea şi de plumb”, naratorul s-a trezit deodată faţă în faţă cu Aubrey de Vere, fiind nemulţumit de ceea ce vede: „La răspântia unde e fântâna lui Roland din Berlin, în lumina prea vie, care, după beznă, îmi luase văzul săgetat, mă pomenii faţă în faţă cu sir Aubrey, ceea ce, când îl privii mai bine, nu-mi făcu tocmai plăcere. Nu pentru că de data asta întrecuse orice măsură. Oricum, nu se iese astfel în lume. Pudra cu care îşi văruise obrazul era albastră, buzele şi nările şi le spoise cu o vopsea violetă, părul şi-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfăţişare de cântăreaţă sau de dănţuitoare”[23]

Mateiu are un sentiment acut al nuanțelor, un extraordinar simț al amănuntului expresiv, e stăpânit de voluptatea culorii, a policromiei chiar. Dacă am intra în mintea unui cronicar al culorii albastru, am distinge în istoria acestei culori fascinante – știind că dintotdeauna culoarea a fost un construct cultural complex, dar, în primul rând, un fapt al societății – mai multe etape. Culoarea discretă a începuturilor (s-a speculat că grecii antici nu ar fi perceput această culoare), era asociată fie cu barbarismul, fie cu degradarea morală (potrivit lui Cezar și lui Tacit, celții și triburile germanice își vopseau corpul în această culoare pentru a-și speria adversarii, în Roma antică, să te îmbraci în albastru era degradant, excentric sau chiar un semn de doliu). Ochii albaștri înseamnă aproape o rușine fizică, iar în cazul femeilor, este semnul unei naturi mai puțin virtuoase; în cazul bărbaților, o trăsătură efeminată, barbară sau ridicolă. Iar lumii teatrului îi place să împingă astfel de atribute până la caricaturizare.

---

[18] *Remember* din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p.53
[19] Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale,*Editura Minerva, București, 1977, p.64
[20] *Remember* din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p.40
[21] Teodor Vârgolici, *Mateiu I. Caragiale*, Editura Albatros, p.54
[22] *Remember* din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p.38
[23] Ibidem, p.43

Terenţiu a asociat în mod repetat ochii albaştri cu părul roşu şi creţ sau cu dimensiunile gigantice ori cu grăsimea corporală, toate acestea fiind trăsături degradante pentru romanii din perioada Republicii. Iată cum descrie un personaj ridicol în comedia *Hecyra*, scrisă în jurul anului 160 î.Hr.: „Un uriaș obez, cu părul roșu încreţit, ochii albaștri și fața palidă precum cea a unui cadavru.” – „Magnus, rubicundus, crispus, crassus, caesius / cadaverosa facie.” (III, 4, versurile 440-441). În afară de condiția supraponderabilității și a mărimii, personajul din comedia terențiană seamănă perfect cu personajul, Aubrey de Vere, al lui M.Caragiale.

Mărturia armoariilor aduce o dovadă în plus la noua percepție a acestei culori, prin intermediul heraldicii. Despre culorile blazonului se știe că sunt culori abstracte, conceptuale, pe care artistul este liber să le traducă după cum consideră. Pe blazonul regelui Franței, *azurul* (albastrul în franceza blazonului) este uneori exprimat prin albastru deschis, uneori albastru mediu, alteori albastru închis; nu contează și nu înseamnă nimic. În limbajul heraldic, termenii culorilor sunt reduși la categorii pure, în franceza veche și în anglo-normandă există un vocabular specific pentru a desemna aceste culori heraldice: *gueules* („roșu”), *azur* („albastru”), *sable* („negru”), *or* („galben”), și *argent* („alb”). Cu toate acestea, un studiu statistic al culorilor blazonului arată o creștere constantă a indicelui de frecvență al azurului în armoariile europene la momentul apariției lor, la mijlocul secolului al XII-lea și începutul secolului al XV-lea. Progresia este spectaculoasă: un blazon din trei conține culoarea albastră la începutul secolului al XV-lea. Astfel, albastrul a devenit culoarea regilor, prinților, nobililor și patricienilor chiar și în Germania și Italia, roșul rămânând culoarea emblematică și simbolică a puterii imperiale și a papalității.[24]

Povestea misteriosului lord Aubrey de Vere, aristocratul englez ce-și transpune metonimic simbolica sângelui în albastrul machiajului, în transparența albastrului de Ceylan, dar și în pecetea de ceară albastră, în care este inscripționat cu slove mari, cuvântul *Remember*, își degajă semnificațiile condensate prin ipostazele imaginarului *fin-de-siecle* european – estet-decadent -, în care apare personalitatea noului ideal al timpurilor moderne: *homo aestheticus*. Estetizarea fricii, care și ea e albastră, și prezentarea coșmarescului și a panicii (influență a fantasticului occidental, în accepția lui N.Steinhardt) se face în carnavalesc după Ioan Derșidan.[25] Carnavalescul rezidă și în imaginea străzilor care mișunau de lume, în care fericirea de a trăi se oglindea pe toate chipurile în acea seară așa de *albastră*, de *dulceagă* și de *lină, de un albastru închis, fluid, că orașul părea scufundat în adâncimile tainice ale unei mări.* Și ora era albastră, contrastând cu albeața fără seamăn a câtorva lebede ce se aflau pe apă parcă într-adins. Și spațiul, fie materie, fie fluid, dar și timpul devin albastre, adică fascinează (farmecă, vrăjesc, după etimonul latinesc *fascino, are*).

6. Homo aestheticus

O senzaţie ciudată este provocată de aspectul fizic sub care se prezintă personajul: „Aubrey de Vere este un efeminat, sexul său e incert, oscilând între bărbătesc şi feminin”.[26]Într-o noapte de mister, personajul principal apare sub înfăţişare de femeie, scriitorul însuşi fiind surprins şi recunoscându-l nu numai după cele şapte inele cu safire, ci şi după parfumul de garoafă roşie: „Trecea o femeie înaltă, cu un bogat păr roşu sub o pălărie mare cu pene, o femeie slabă şi osoasă, fără şolduri şi fără sâni, într-o rochie strâmtă de fluturi negri. Ea păşea ţeapănă ca o moartă, care ar fi împinsă sau atrasă de o putere din afară, străină de voinţa ei, spre un ţel tainic în noapte. Nu ştiu de ce nu mi-a venit să cred că e o femeie ca toate femeile, din capul locului, chiar înainte ca în ochii ei ţintiţi mari, ce arătau a privi înăuntru, şi în trăsurile feţii sale prea sulimenite să-mi pară a recunoaşte… Dar, mai

[24] M.Pastoureau, *Albastru Istoria unei culori fascinante*, Ed.For You, Buc., 2022, passim
[25] I.Derșidan, *Mateiu Caragiale Carnavalescul și liturgicul operei*, Ed.Minerva, Buc., 1977, pp.403-409
[26] Teodor Vârgolici, *Mateiu I. Caragiale*, Editura Albatros, p.58

trebuia să mă îndoiesc, mai putea fi numai o bănuială când în mâna cu degete lungi rânjeau şapte safire de Ceylan?"[27]

Naratorul însuşi mărturiseşte: „După cum atunci nu-mi venise să cred că arătarea ce trecuse pe lângă mine era o femeie, acum mi se părea că fiinţa ce mă târa cu ea în umbră nu era un bărbat".[28]

Autorul, spune Nicolae Manolescu, „nu e nici Aubrey, nici naratorul, nici amândoi la un loc: nu se confesează prin intermediul lor".[29] Înainte de a fi un document intim, *Remember* „este documentul cel mai bun pentru altceva şi anume pentru estetica implicită a prozei lui Mateiu Caragiale. Nu vedem în personaje pe fiul lui Ion Luca Caragiale, ci pe Mateiu Caragiale voind să povestească o întâmplare şi izbindu-se de misterul ei."[30] Taina îi permite lui Mateiu Caragiale să experimenteze o estetică.

Aubrey de Vere, atât cu viaţa, cât si cu moartea sa plină de mister, are „un rol de catalizator, în sensul că, prin simpla lui prezenţă, contribuie la limpezimea nostalgiilor şi aspiraţiilor scriitorului şi prin aceasta, la exprimarea lor coerentă."[31]

Prin nuvela *Remember*, scriitorul, spune Teodor Vârgolici, „introduce in literatura română estetica misterului, a fantasticului de senzaţii."[32] Scriitorul preferă misterul, el nu doreşte să dezvăluie firul vieţii lui Aubrey: „De altfel, nici nu ţineam să aflu ceva: ce mă privea pe mine?"[33]

Personajul principal moare luându-şi cu el misterul. La fel cum a trăit, acesta moare în mod misterios. Având ocazia să afle adevărul de la un cunoscut „limbut peste măsură si în felul lui hazliu", naratorul refuză: „Nu ţin să aflu nimic."Aici, observă Nicolae Manolescu, „apare cu claritate deosebirea făcută odata de Villiers de l'Isle Adam între arta care trebuie să se hrănească din realităţi şi arta care adoră închipuirile."[34]Pe narator nu-l interesează explicaţia morţii tânarului. Naratorul distruge şi ultimul mijloc prin care mai putea afla realitatea, şi anume scrisoarea, singurul lucru pe care-l mai avea de la sir Aubrey de Vere.

Cei trei facori esenţiali „sentimentul tainei, al nopţii şi al morţii care au pus în lucrare energiile creatoare ale scriitorului român, se află reuniţi în *Remember* într-o fuziune atât de organică şi cu o atât de iscusită ştiinţă a echilibrării artificiilor, încât această povestire poate fi aşezată fără riscul vreunei exagerări, printre capodoperele lirice româneşti."[35]

7. Estetismul

Cu ochii de azi, am zice că estetismul și *arta pentru artă* nu te izolează deloc în turnul de fildeș, ci, dimpotrivă, te expun adesea societății, necruțătoare cu cei care o sfidează, cu cei care marchează excepția de la regulă, ieșirea din normă. „Vina" e – în cazul lui Mateiu Caragiale – mai degrabă a societății, nu a individului. Portretul pe care i-l face G.Călinescu nu e deloc îngăduitor: *„Fața rasă era contractată, prin lăsarea mușchilor în jos, într-o morgă solemnă. Purta pe cap un melon, așezat rigid ca un semițilindru, pe trup un pardesiu sau un demi-palton ușor. Ghetele subțiri, corecte, încheiate anacronic cu nasturi, călcau de-a dreptul în zăpadă. Melonul și demi-paltonul băteau în verdele lucrurilor prea vechi, prea lustruite, deși ținute omului era de o corectitudine înghețată, de mare gală..."*[36] Iar Eugen Lovinescu afirmă în *Memorii*: *„Era mai mult un nesociabil, un singuratic, cu aparențe*

[27] *Remember* din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p.42
[28] Ibidem p.44
[29] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* Editura Gramar, 2008, p.599-600
[30] Ibidem p.601
[31] Ovidiu Cotruş, *Opera lui Mateiu I. Caragiale,*Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p.65
[32] Teodor Vârgolici, *Mateiu I. Caragiale,* Editura Albatros, p.60
[33] *Remember* din M.I.Caragiale, *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018, p.41
[34]Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* Editura Gramar, 2008, p.601
[35] Ovidiu Cotruş, *Opera lui Mateiu I. Caragiale,*Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p.101
[36] G.Călinescu, *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*, ediție facsimil, Ed.Semne, Buc., 2003, p.813

ursuze și posomorâte. Numai între prieteni, în intimitate, reapărea demonul părintesc al elocinței și al paradoxului."[37] Un portret mult mai idilic îi face Ovidiu Papadima, cunoscându-l într-o conjunctură mai specială, când îi solicita manuscrisul romanului *Sub pecetea tainei*: *„Buna dispoziție a scriitorului se revărsa în monologuri îndelungi... Erau confesiunile unui blând și sfios singuratic, pe care viața îl lovise dur și găsise supremul refugiu și suprema consolare în arta sa.*"[38]

Celebra prefață a romanului *Portretul lui Dorian Gray*, semnată de Oscar Wilde reprezintă un text-manifest, un crez artistic al autorului prin care încearcă să explice conceptul de *artă pentru artă* sau estetism / inutilitatea artei: *„Artistul este creator de lucruri frumoase. Țelul artei este să reveleze arta și să-l ascundă pe artist. Critic este acela care poate transpune într-un alt mod sau într-o altă substanță impresia produsă asupra sa de lucrurile frumoase. […] Cei care găsesc înțelesuri frumoase în lucrurile frumoase sunt oameni cultivați. Pentru ei există speranță. Sunt cei aleși, pentru care lucrurile frumoase înseamnă numai Frumusețe. Nu există ceva ce s-ar putea numi carte morală sau imorală. Cărțile sunt bine sau prost scrise. Atâta tot. Sila secolului al nouăsprezecelea față de Realism este furia ce-l cuprinde pe Caliban în clipa când își vede chipul în oglindă. Sila secolului al nouăsprezecelea față de Romantism este furia ce-l cuprinde pe Caliban în clipa când nu-și poate vedea chipul în oglindă. […] Adevărul e că arta oglindește spectatorul, nu viața. […] Putem ierta unui om vina de a fi creat un lucru înzestrat cu utilitate practică, atâta vreme cât nu-l admiră. Singura scuză pentru crearea unui lucru lipsit de utilitate practică poate fi doar admirația nețărmurită. Orice artă este cu totul lipsită de utilitate practică."*[39]

Deși avem un caz atroce, nu dăm de capătul neliniștii. Exorcizarea fricii se face prin cufundarea ei în real și carnavalesc și apoi prin cuprinderea într-o taină mai mare. La M. Caragiale celălalt tărâm și duhurile ce-l populează nu sperie eroii. Straniei neliniști din apropierea limitei îi corespunde grotescul *vieții care se vieţuieşte* și al canalului sinistru în care alunecau „solzii grași ai apei lenește".[40]

BIBLIOGRAPHY

Caragiale, M.I. *Opere*, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc., 2018

Călinescu, G. *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*, ediție facsimil, Ed.Semne, Buc., 2003

Ciotloș, C. *Elementar, dragul meu Rache Detalii mateine sub lupă*, Ed.Humanitas, București, 2017

Cotruş, O. *Opera lui Mateiu I. Caragiale,*Editura Minerva, Bucureşti, 1977

Derșidan, I. *Mateiu Caragiale Carnavalescul și liturgicul operei*, Ed.Minerva, Buc., 1977

G.T.di Lampedusa, *Călător prin Europa.Epistolar 1925-1930*, Ed.Humanitas, Buc., 2016

Lovinescu, E. *Cei trei Caragiale: Ion, Luca și Matei*, în *Memorii*, III – apud Șerban Cioculescu

Manolescu, N. *Arca lui Noe*, Editura Gramar, 2008,

Papadima, Ov. *Fascinația vieții* – apud Șerban Cioculescu, Caragialiana

Pastoureau, M. *Albastru Istoria unei culori fascinante*, Ed.For You, Buc., 2022

Perpessicius, D.P. Prefața la Mateiu I.Caragiale, *Pajere, Remember,Craii de Curtea-Veche, Sub pecetea tainei*, „BPT", Editura pentru literatură, București, 1965

[37] E. Lovinescu, *Cei trei Caragiale: Ion, Luca și Matei*, în *Memorii*, III – apud Șerban Cioculescu, op.cit., p.16
[38] Ov. Papadima, *Fascinația vieții* – apud Șerban Cioculescu, Caragialiana,p.13
[39] Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, Ed.Litera, Buc., 2017, pp.11-13
[40] I.Derșidan, *Mateiu Caragiale Carnavalescul și liturgicul operei*, Ed.Minerva, Buc., 1977, p.404

Trandafir, C. *Mateiu I.Caragiale* , Ed.Recif, 1996
Vârgolici, T. *Mateiu I. Caragiale,* Editura Albatros, București, 1970
Wilde, Oscar *Portretul lui Dorian Gray,* Ed.Litera, Buc., 2017

LITERARY MOTIFS IN THE LAMENTS FROM BEIUȘULUI COUNTY

Ioana Pordea
PhD Student, University of Oradea

Abstract: Laments from Țara Beiușului capitalize on traditional themes from Romanian funeral lyrics such as: the reason for choosing the road, the reason for the new house (coffin/grave), the reason for parting, the reason for longing. There are literary motifs that can be found both in the ceremonial songs and in the laments of the researched area. The road to the Otherworld must be chosen carefully, it is a road full of dangers, the wails are a real help for the journey of the soul. Since the Otherworld is imagined according to the laws of the world here, the deceased needs a home, a new home described in the researched laments. Leaving this world also requires the moment of separation from family members, relatives and the environment/community in which the departing person lived. Laments are lyrical expressions of the pain of separation and the longing that remains after separation.

Keywords: lament, coffin, grave, cemetery, road, parting/departure

Dans l'espace traditionnel roumain, la mort est accueillie comme un événement douloureux, même si elle ne signifie une fin que dans le sens de la disparition physique de la personne, et d'autre part elle est considérée comme „une initiation suprême, comme le début d'une nouvelle existence spirituelle." [1] La mort a différentes images dans les chants funéraires qui composent le Livre des Morts roumain, elle reste dans la conscience des gens comme une déviation du naturel, „comme un accident, comme un accident"[2] la mort provoque la peur: *Moarte, moarte ticăloasă/ Mă îndemnași să vin acasă/ că eu n-am știut ce ai/ Firul vieții să mi-l tai!*[3] și durere: *Of, mâncate-ar focu moarte,/ Cum mai faci și tu dreptate./ Nu mergi, unde-mi ești rugată/ Ci-ai venit și nechemată./ Nu-mi mergi, unde-mi ești poftită/ Venit-ai netrebuită!/ Nu știu, moarte, ce gândești/ De-al meu neam îl pustiești?/ Nu știu, moarte, ce-ai gândit/ De-al meu neam l-ai pustiit?*[4]

Les trois moments carrefours de la vie, naissance, mariage et funérailles, se traduisent par des manifestations spécifiques communément appelées rites de passage qui, selon la théorie exprimée dans l'ouvrage d'Arnold Van Gennep[5] publié à Paris en 1909, comportent trois étapes relativement distinctes: la séparation d'avec le l'ancien État, la transition effective et l'intégration dans le nouvel État.

Les rites de passage sont plus complexes dans le cas de la mort, qui dépasse les limites d'un phénomène physiologique, impliquant un changement ontologique et social: le mort doit passer par certaines étapes et doit être reconnu et accepté par la communauté des morts. Chez certains peuples, seule l'inhumation rituelle confirme la mort, celui qui n'est pas enterré selon la coutume n'étant pas considéré comme mort. [6]

---

[1] Mircea Eliade, *Eseuri*, Editura Științifică, București, 1991, p.307.
[2] Ion H. Ciubotariu, *Cadrul etnografic al cântecului funerar pe Valea Șomuzului Mare*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", X, Cluj-Napoca 1978, p. 371.
[3] Loredana-Maria, Ilin-Grozoiu, *Cântecul ritual funerar-expresivitate și semnificații simbolice*, „Memoria Ethnologică", nr. 58-59, ianuarie-iulie 2016 (An XVI).
[4] Simion Florea Marian, *Înmormântarea la români*, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, București, 1995, p. 81.
[5]Arnold van Gennep, *Riturile de trecere*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Editura Polirom, Iași, 1996.
[6] Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 2005, p. 139.

Nicolea Panea a déclaré dans Grammatica funéraire que „l'acte de performance n'est pas seulement une simple vérification de la tradition, un accès aux codes à travers la composition, afin de vérifier leur fonctionnalité, mais l'expérience des moments funéraires comme un événement unique et irremplaçable.” [7] L'acte rituel doit aussi être compris comme une forme de communication transcendante. Le but de la communication rituelle qui se déroule dans un contexte sacré est de transmettre des messages. Compte tenu du fait que le rituel est un moyen de communiquer avec le monde imaginaire, on peut dire que la performance orale dans le cadre du rituel funéraire contribue à l'achèvement du message transmis. Les rites de passage font appel à la puissance de la parole qui, à son tour, prend une expression différente, le plus souvent par cumul syncrétique: vers, mélodie, jeu. À aucune séquence rituelle ne manque le texte versifié qui est chanté, simplement dit ou crié. La poésie de la cérémonie funéraire a une forme stable et un contenu généralisateur, elle est dominée par deux concepts mythiques fondamentaux, qui, en termes d'imagination artistique, génèrent deux allégories: la représentation de la mort comme un long voyage/ le mythe du grand passage et la représentation nuptiale de la mort/allégorie mort-noce.

La cérémonie funéraire dans le village traditionnel roumain est complexe, les créations funéraires s'y enchaînent comme des parties constitutives d'un tout. Chacune de ces parties constitue cependant une création indépendante. Dans les collectivités traditionnelles, les manifestations de deuil et de douleur causées par la mort étaient à la fois des manifestations spontanées, comme en témoignent les lamentations, et elles avaient également un caractère rituel, comme en témoignent les chants cérémoniels caractérisés par un contenu généralisé et une forme plus stable.

La première observation qu'il faut faire ici est la différence entre le deuil proprement dit et le chant cérémoniel. L'ethnomusicologue Constantin Brăiloiu, dans son ouvrage Ale mortului din Gorj, publié en 1936, fait une distinction claire entre les lamentations qui sont „une effusion mélodique de regret” [8] et les chants funéraires qui sont „des chants rituels, plutôt cérémoniaux, chantés par des femmes nommées qui ne peuvent être nommées „les proches parents du défunt, à un moment donné, selon certaines lois.”[9]

La lamentation est une élégie exprimant des sentiments de grande douleur envers le défunt, comme l'appelait Constantin Rădulescu-Codin en 1930: „Les lamentations sont les élégies de la poésie populaire.”[10] L'âge du deuil nous est transmis par le chœur de la tragédie d'Eschyle, sur la tombe d'Agamemnon ou par le deuil de Neagoe Basarab pour son fils Pierre: *O fătul meu, căci nu mă acoperă mai bine pământul pe mine decât pe tine, și mă lăsași la bătrâneţile mele...,* et sa valeur est confirmée par l'influence exercée sur le poète George Coșbuc dans le poème *Moartea lui Fulger.*[11]

L'ethnomusicologue Teodor T. Burada affirme que le deuil était attesté dans l'espace roumain au XIXe siècle et dans son ouvrage Datinile poporului românului la mormântare publié en 1882, il présente les classifications de poèmes populaires faites par Vasile Alecsandri, D.G. Tocilescu et B.P. Hasdeu dont manquent les lamentations.[12] L'ouvrage mentionné contient quarante-trois lamentations recueillies par l'auteur en Moldavie, Valachie, Dobrogea, Bessarabie, Bucovine, Transylvanie et Banat.[13] On retiendra également de cet ouvrage l'explication que l'auteur donne pour l'origine du deuil. Selon l'ethnomusicologue

[7] Nicolea Panea, *Gramatica funerarului*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2003, p.122.
[8] Constantin Brăiloiu, *Ale mortului din Gorj*, București, 1936, p. 1.
[9] *Ibidem.*
[10] Constantin Rădulescu-Codin, *Comorile poporului. Literatură obiceiuri și credințe*, Editura Casei Școalelor, București, 1930, p. 111.
[11] Barbu Theodorescu, Octav, Păun, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967, p.121.
[12] Teodor T. Burada, *Datinile poporului roman la înmormântare*, Tipografia Națională, Iași, 1882, pp.86-88.
[13] *Ibidem,* p.89.

Teodor T. Burada, les lamentations roumaines sont des réminiscences archaïques préchrétiennes des lamentations latines appelées „neniae."[14] L'explication peut également être trouvée dans S.Fl. Marian dans l'ouvrage Enterrement pour les Roumains. [15] Ingo Sperl distingue trois catégories de lamentations: une prose mélopéique improvisée, en Munténie et en Moldavie du sud, une improvisation versifiée avec syncope interjectionnelle ou exclamative en Olténie et au Banat, et une lamentation avec des mélodies déjà connues et avec des textes ordonnés en vers que l'interprète il les connaît d'avance.[16] Quelle que soit la forme d'expression de la tristesse, le deuil remplit une double fonction: guérir les morts et retrouver l'équilibre psychologique des personnes endeuillées.

On retrouve des lamentations sur tout le territoire roumain, elles sont différenciées selon la relation entre l'interprète et le déploré: „Il y a des lamentations pour le père, pour la mère, pour l'enfant, pour le jeune homme, pour la grande fille, pour n'importe qui. membre de la famille, lamentations qui s'apprennent de personne en deuil à personne et qui sont chantées avec quelques modifications à chaque décès. Mais il y a aussi des lamentations improvisées, selon certaines circonstances. Les personnes en deuil les chantent sur un ton pitoyable, sans oublier les cris et les larmes, même lorsqu'elles sont des pleureuses professionnelles." [17]

La cérémonie funéraire dans les villages étudiés est complexe, les coutumes liées au décès commencent avant le décès et se terminent quelque temps après qu'il soit survenu.

Une précision s'impose ici, dans les villages de la dépression de Beiușului, le terme deuil est actuellement connu, mais il n'est pas utilisé, le terme waiet et ses dérivés sont utilisés, donc les femmes gémissent et parlent de gémissements. Les lamentations sont encore pratiquées dans les villages enquêtés, mais le rituel n'a plus la portée du passé, où à partir du moment où quelqu'un mourait, les lamentations cessaient.[18]

Les morts sont pleurés par les femmes à l'aube, aussi bien le premier que le deuxième matin, „les lamentations se font le matin (à l'aube) et à midi (midi), et le jour des funérailles les lamentations sont plus fréquentes et surtout, quand on voit le prêtre venir aux funérailles, les lamentations éclatent et sont à peine contenues."[19] Sur le chemin du cimetière, „les femmes en pleurs montent aussi dans la voiture, s'assoient sur le cercueil et, toujours en pleurant, portent les morts jusqu'à la tombe."[20] Celles qui pleurent sont généralement des vieilles femmes proches des morts, mais aussi des femmes qui sont plus douées pour pleurer.

Les lamentations peuvent être simples, déstructurées, composées de seulement trois ou quatre lignes, elles s'apparentent plutôt à un cri de douleur provoqué par certains moments de la cérémonie funéraire. Ainsi, le cri: *Scoală tată ca să vezi/ Cum îți vin neamurile/ Dă pă tăte laturile!*[21] exprime le chagrin d'une fille lorsque les gens se rassemblent dans la cour de la maison pour les funérailles ou les lamentations: *Dragă verișana me/ Locul tău din biserică/ Cui îl lași pe duminică?*[22] il s'agit d'une question rhétorique dénotant la conscience du départ définitif d'un membre de ce monde, départ qui affectera la vie sociale non seulement de la famille ou de la nation dont il faisait partie, mais aussi de la société tout entière.

D'autres gémissements sont structurés, implicitement plus longs, composés d'au moins huit lignes. Ces gémissements peuvent également être sous-classés selon d'autres critères. D'une part, les cris diffèrent selon celui à qui ils s'adressent et la parenté entre le pleureur et le chien errant.

---

[14] *Ididem*, p.83.
[15] Simion Fl. Marian, *op. cit.*, p.95.
[16] Ingo Sperl, *Țara fără dor. Funcția psihologică a bocetului românesc*, Editura Univers, București, 2000, p. 80.
[17] Marcel Olinescu, *Mitologie românească*, Editura Saeculum I.O., București, 2001, p. 236.
[18] Moise Popovici, *Monografia comunei Seghiște*, „Transilvania", nr. 3, Sibiu, 1911, p. 227.
[19] *Ibidem.*
[20] *Ibidem*.
[21] Informator Mărioara Bolcaș, Feneriș, 68 de ani, 2020.
[22] Ionuț Mihai Horadron, *Vaiete din zona Beiușului*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020, p. 15.

Nous poussons ainsi un cri pour la mère :*Maica me(li), casa ta/ Fără tine rău i-a sta,/ Maica me, ocolu tău/ Fără tine sta-ie rău./ Vine popa cu crucè/ Şi te duci d-aicè,/ Vine-on car cu patru boi/ Şi te duce dă la noi,/ Vai, vai, vai, măicuţa mè!*[23]; un gémissement pour père: *Tata meu, mult ai muncitu/ Îţi laşi copiii pă veci/ Şi te duci în casă reci./ Oare, tată, cum îi face/ Că-i casa fără oblace,/ Fără uşi, fără fereşti/ Şi te bagi în ea pă veci,/ Vai, vai, tătuţa mneu*![24]; un fragment de cri pour la fille: *D-o vrut lăsa Sfântul Soare/ Pă pământ dăscuietoare/ Io d'acela om aş fi/ pământul l-aş descuie/ Dă şi che văd fata me*[25]; un fragment de lamentation après la soeur: *Draga me, sora me,/ Unghe mei după aicea?/ Întoarce-che, soră-napoi,/ Şi hai acasă la noi./ Gângheşche-che, soră, bine, Copilaşii cui rămâne*?[26]; et des fragments pour les jeunes qui ne sont pas encore maries: *Păcatu-i, Doamne, păcat/ Fecior mare de-nsurat/ Să şadă-n pământ băgat,/ În loc să se căsătorească/ Să dusă să putrezeasc[27] ou Tânără te-ai dus din lume/ Lăsând părinţi să suspine,/ Dusu-te-ai în temeteu/ Şi-ai lăsat ocolu gol,/ Dusu-te-ai între cei morţi/ Frângând inima la toţi*[28].

Peu importe à qui ils s'adressent, les lamentations sont l'expression de la douleur de la séparation à travers laquelle ils tentent de reprendre la communication avec le chien errant.

En revanche, les cris diffèrent selon le déroulement de la cérémonie funéraire. On joue ainsi des gémissements ou des fragments de gémissements pour différentes séquences de la cérémonie funéraire: lorsque le pleureur entre dans la maison/cour du mort: *Mare brumă ce-o picat/ P-aista capăt dă sat/ Şi nimica n-o luat/ Numa frunza de doi nuci/ Şi măicuţa de la prunci*.[29] ou *Draga me',/ sora me' ce necăjită,/ dar undi te-ai gătat/ Că nu-i astăzi duminică/ să te duci la biserică?*[30]; dans la maison, près du cercueil: *Mamă, casa ta nu-mi place,/ Că-i casă fără obloace./ Gată tată cina bine,/ Că vine mama la tine./ N-o săra, n-o pipăra/ Să poată şi ea mânca./ Ieşi tătuţu meu la poartă/ Şi pă măicuţa o aşteaptă;*[31] lorsque le cercueil fut retiré de la maison, les pleureurs parlèrent alors au nom des morts: *Rămâi casa me cu bine/ Că mai mult nu şed în chine./ Rămâi casă sănătoasă,/ Io mărg, nu mai viu acasă*[32] ou *Rămâi, maică, în ocol/ Lasă margă caru gol,/ Casa ta, ocolu tău/ Fără tine sta-o rău!*[33]; sur le chemin vers la cimitiere: *Uitaţi-vă, oameni buni/ Ce duce omul din lume/ Trei scânduri şi nişte cuie/ Asta-i toată averea lui!/ Aista-i drum ce te duce/ Şi-napoi nu te mai aduce!*[34] ou *Oare moarte ce-ai cotatu,/ Oare pânde te-ai băgatu,/ Că uşile-or fost închisă,/ În obloace cuie prinsă./ Te-ai băgat ca albina/ Şi mi-ai luat hodina,/ Şi-n casă te-ai furişat/ Şi liniştea mi-ai luat*[35] ou *Dacă mei, Flore, şi mei,/ Nu grăbi la drum prea tare/ Pân-oi face-un pacheţel/ Să trimit la-a noşti din el./ Io ţi l-oi băga-n trii străiţi/ Să li s-ajungă la tăţi./ Straiţa care-o fi mai gre/ Să o dai la mama me,/ Că ea ştiu că te-o-ntreba/ Că-n straiţă ce i-am băgatu,/ Tu să-i spui c-amar bogatu/ Că d-aceala mi-o lăsatu.*[36] ou *Tată, tu nu zici nimică/ Din ochii mei lacrimi pică,/ Tăt oi tace şi n-oi zâce/ Şi le-oi da pace să pice/ Până ce-or urla-n părău/ S-ajungă la tatăl meu*[37]; à la tombe, après que le cercueil ait été déposé dans la tombe et que le prêtre ait scellé la tombe: *Ardă-te focu pământ/ Ce lăcată te-ai făcut/ Că cine*

[23] Gabriel Moisa, *Monografia comunei Pomezeu*, Editura Duran's, Oradea, 2010, p. 210.
[24] *Ibidem*.
[25] Horadron, *op.cit.*, p. 31.
[26] *Ibidem*, p. 46.
[27] Informator Mărioara Bolcaş, Feneriş, 68 de ani, 2020.
[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem.*
[30] *Ibidem.*
[31] *Ibidem.*
[32] Horadron, *op.cit.*, p. 23.
[33] Informator Mărioara Bolcaş, Feneriş, 68 de ani, 2020.
[34] *Ibidem*.
[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*.
[37] *Ibidem*.

se bagă-n tine/ Nu mai iese până-i lume./ Moarte rea și nemiloasă/ Îmi luași mama de-acasă/ Haideți, toți să ne luptăm/ Pe mama/ tata să n-o/l lăsăm/ că mai mult n-o/l mai avem.[38] ou *Creapă-te pământ cu iarbă/ C-aș avea cu mam-o treabă,/ Treaba care o-aș ave/ N-o pot spune la nime./ D-o vru lăsa sfântu soare/ Pă pământ încuietoare,/ Io-aș fi una dântră care/ Pământu l-aș dăscuie/ Și-aș vorbi cu mama me;/ Trii zâle mi-ar păre un ceas/ Să-i poci spune-al mneu necaz,/ Trii zâle mi-ar păre-o clipă/ Ca să poci fi fericită.*[39]

Parmi la variété des motifs trouvés dans les lamentations dans la zone étudiée, nous en retiendrons quelques-uns: le sommeil de mort, la sortie de la maison, du cercueil, de la tombe et du cimetière.

La mort est perçue comme un sommeil profond, dont l'homme ne peut se réveiller, „dans l'imagerie funéraire du monde, mort et sommeil sont souvent confondus." [40] La raison du sommeil doit être mise, d'une part, en relation avec la vision de la mort de l'homme, qui n'est rien d'autre qu'un passage d'un monde à un autre, une fois dans l'Autre Monde, l'homme mène une existence semblable à celle d'ici. Le sommeil est la forme de passage vers le monde des pauvres. Dans les lamentations, il est fait mention qu'il ne s'agit pas d'un sommeil ordinaire: *Maica me', cum îi durmi,/ La umbra bisericii?/ Că azi-nopti ai durmit bini/ Că și io-am fost lângă chini./ Da' la nopchi cum îi durmi,/ Că numa sângură-i fi?*[41] C'est un sommeil dont, malgré l'insistance des femmes qui pleurent, l'homme ne se réveille pas: *Puiu meu, puiuțu meu,/ Scoală-che, puiuțu meu,/ Hai, cu mine pân teleac* (grădină)*,/ Pân teleacul tău ce-l drag.*[42]

Le gémissement capte le signe principal de la différence entre les deux mondes, l'absence de parole, l'impuissance de réponse des morts: *Mamă, cum te poți răbda/ De nu zici oariceva?*[43] Bien que la réponse manque, la femme en pleurs ne cesse de s'adresser à sa mère, les questions de la fille en pleurs révèlent son inquiétude quant au sort de sa mère: *Maica me, cum îi durmi,/ La umbra bisericii?/ Că azi-nopti ai durmit bini/ Că și io-am fost lângă chini./ Da' la nopchi cum îi durmi,/ Că numa sângură-i fi?*[44] Les paroles révèlent la conception de l'au-delà qui est structurée selon les lois de l'ici-monde, la pleureuse ne fait pas de différence entre le monde des vivants et le monde des morts, dans le sens où, bien que morte, la mère avait le même besoins comme lorsqu'elle était en vie.

De plus, la raison du sommeil des morts est liée à la raison de l'envie de se lever avant qu'il ne soit trop tard: *Scoală, măicuță, din somn/ Că, ia, popa ca și-un domn./ Vini popa și sfătu și chi duci cu tătu.*[45] ce qui donne l'impression que la mort est une option du défunt qui pourrait trouver le pouvoir de revenir à la vie.

Le motif du sommeil mortel est remplacé dans certains textes funéraires par le motif du repos ou du lit mort. Ivan Evseev relie la symbolique du lit à ses deux fonctions essentielles: lieu de repos et lieu de reproduction humaine, considérant ainsi que la symbolique du lit est proche de „celle de la terre comme élément de régénération," [46] „la le lit est le lieu des plaisirs érotiques, mais aussi de la souffrance physique et de la mort, d'où l'interférence de ce symbole avec celui du catafalque et l'intersection du rite nuptial avec celui

[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem.*
[40] Ion, H., Ciubotaru, *Obiceiurile funerare din Moldova în context național*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2014, p. 20.
[41] IAFAR_MS_1562 (culese de Vasile Guler de la Maria Guler din localitatea Totoreni).
[42] Horadron, *op.cit.*, pp. 30-31.
[43] IAFAR_MS_1562 (culese de Vasile Guler de la Maria Guler din localitatea Totoreni).
[44] IAFAR_MS_1562 (culese de Vasile Guler de la Maria Guler din localitatea Totoreni).
[45] IAFAR_MS_1562 (culese de Vasile Guler de la Maria Guler din localitatea Totoreni).
[46] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 2001, p. 141.

funéraire.” [47] Le lit mort est également associé à „l'image de l'arbre du monde sous lequel le défunt est ombragé et repose, mais n'est jamais associé à sa maison.” [48]

Ces motifs se retrouvent également dans la chanson *Hora mortului*: *Un pătuț alb înclingat/ dă scânduri albe de brad/ Da-n pătuț ce-i așternut?/ Iarbă verde după rât./ Iarba cine o cosâtu?/ Esti un șir întreg dă nuci./ Iarba cine o adunat?/ Soră-sa cu maică-sa./ Păstă iarbă-i habă* (țesătură groasă de lână, de obicei albă) *dalbă./ Păstă habă-i ș-o perină./ La (numele mortului) Ioane-i de hodină.*[49] ou *Un pătuț mândru di brad;/ Da-n pătuț ce-i așternut?/ Iarbă verde după rât./ Iarba cine o cosâtu?/ Frati-său cu tată-său./ Iarba cini o adunat?/ Soră-sa cu maică-sa.*[50] ou *D-un pătuț mândru-închiat/ Di doști dalbi di bradu./ Da-n pătuț ce-i așternutu?/ Floriceli di pă câmp./ Iarbă verdi di pă câmp./ Păstă iarbă o habă dalbă,/ Păstă habă și-o perină. La Todora (*numele mortului*) di hodină.*[51]

L'oreiller est indispensable dans ce contexte en tant qu'élément des accessoires funéraires. Dans la zone étudiée, il est rempli de paille ou de sciure de bois, contrairement à d'autres zones où „l'oreiller du mort est rempli de terre provenant de la tombe.” [52]

La mort est vue comme un passage d'un monde à un autre et implicitement d'une maison à une autre. Cette nouvelle maison, le cercueil, dans les villages de Șara Beiușului est préparée à l'avance et est faite d'un bois aux attributs sacrés, généralement du sapin, portant le nom de copărșeu ou copriseu.

Le chant de veillée Hora mortului révèle le matériau avec lequel est construite la nouvelle maison du défunt et la manière dont elle est préparée: *Un pătuț mândru gătat/ Din patru scânduri de brad./ Dar în pat ce-i așternut/ Iarbă verde de pe rât/ Peste iarba-i habă dalbă/ Peste habă-i și-o perină/ La Ioanea de hodină*.[53] Les lamentations révèlent, au contraire, les défauts de cette nouvelle maison sans portes ni volets (fenêtres): *Mie casa ta nu-mi placi./ Fără uși, fără obloaci. D-ar avea un oblocel/ Să vii soari pă iel/ Pă unu să-ți vii soari,/ Pă unu să-ți vii răcoari./ Pă unu să-ți vii bini,/ Pă unu dor di la mini*.[54] ou *Maica mea, nu ne-a plăcut/ Casa care ți-ai făcut./ Poruncește cui ți-o face/ Poruncește la meșteri/ Să-ți facă patru obloace./ Pă unu să-ți vie soare,/ Pă unu-ți vie răcoare,/ Pă unu să-ți vie bine,/ Pă unu dor de la mine.*[55] *sau Tată, casa ta nu-mi place/ Că-i casă fără obloace/ Poruncește la meșteri/ Să-ți facă patru obloace./ Pe unul să-ți vie soare,/ Pe unul să-ți vie răcoare,/ Pe unul să-ți vie bine,/ Pe unul dor de la mine*.[56] Les paroles révèlent la nécessité de fabriquer des fenêtres/volets, un leitmotiv dans les lamentations du territoire étudié. Le nombre d'enveloppes varie: *Da' di ce n-ai poruncitu/ Vai, soțu mneu, la meșteri/ Ca să-ți taie-un obloceu*[57] ou *Poruncește la meșteri/ Să-ți facă patru obloace*,[58] mais la motivation de leur besoin est la même, le besoin de communication avec les morts: *Să vezi soarili pân ielu/ Și să mă vezi și pă mini/ Când oi vini lângă tini*[59] ou *Pă unu să-ți vii soari,/ Pă unu să-ți vii răcoari./ Pă unu să-ți vii bini,/ Pă unu dor di la mini*.[60]

---

[47] *Ibidem*.
[48] Gheorghe Enache, *Călătoria cu roua-n picioare, cu ceața-n spinare*, Editura Paideia, București, 2006, p. 224.
[49] Ion Gh. Roman, *Jocurile de priveghi din Bihor(Valea Crișului Negru, de la Beiuș la Tinca*), „Crisia”, XVII, Oradea, 1987, p. 498.
[50] Ion Bradu, *Cântecul și jocul de priveghi*, „Zilele folclorului bihorean”, Oradea, 1968, p. 136.
[51] Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cântecul Zorilor și Bradului*, Editura Muzicală, București, 1988, p. 654.
[52] T. Teodor Burada, *op. cit.*, p. 15.
[53] IAFAR_MS_1563 (cules de Teodor Laboș de la Teodor Laboș (68 de ani) din sat Beiușele)
[54] IAFAR_MS_1562 (culese de Vasile Guler de la Maria Guler din localitatea Totoreni).
[55] IAFAR_MS_1541(culese de Marioara Guler de la Etelca Pirtea de 45 de ani din localitatea Sudrigiu).
[56] IAFAR_MS_1540 (culese de Gheorghina Lucuța din localitatea Sebiș).
[57] Informator Mărioara Bolcaș, Feneriș, 68 de ani, 2020.
[58] IAFAR_MS_1540 (culese de Gheorghina Lucuța din localitatea Sebiș).
[59] Informator Mărioara Bolcaș, Feneriș, 68 de ani, 2020.
[60] IAFAR_MS_1562 (culese de Vasile Guler de la Maria Guler din localitatea Totoreni).

La fenêtre est „l'œil de la maison, elle médiatise les oppositions dedans-dehors, fermé-ouvert, danger-sécurité; il relie l'intimité de la maison au monde extérieur, c'est le lieu d'entrée et de sortie de choses non réglementées, on suppose donc que les mauvais esprits peuvent entrer par la fenêtre."[61] De plus, la fenêtre est considérée comme „l'œil qui voit tout (dans de nombreuses langues, la fenêtre et l'œil ont des noms communs ou apparentés), par la logique de l'inversion, elle devient un lieu exposé à la vision, un œil qui reflète le monde, devenant le lieu de l'épiphanie. Au niveau microcosmique, les fenêtres sont des symboles des sens humains." [62]

Les paroles décrivent un aspect pratique propre à la zone étudiée, contrairement à d'autres régions du pays, dans la zone étudiée le cercueil n'avait pas de fenêtres, „en Bucovine, depuis qu'il n'est plus permis d'emmener le cercueil ouvert dans la tombe, on fait une fenêtre d'un côté et de l'autre, à côté de la tête du mort, pour qu'il puisse respirer, voir la foule qui a rassemblés pour le passer et lui demander de lui dire bonne journée." [63]

Pour le cimetière, dans les villages de Șara Beiușului, on utilise le mot tiré de la langue hongroise *temeteu*. [64] Le symbole du cimetière est lié à la symbolique de la tombe. Initialement, les lieux de sépulture se trouvaient sous la maison ou à proximité de la maison, afin que l'esprit de l'ancêtre continue de protéger la famille et le foyer. Même après son déplacement à la périphérie de la ville, le cimetière a conservé son importance de foyer des grands-parents et des ancêtres. Le cimetière est un lieu sacré, de repos éternel, de tristesse, mais aussi de retraite, de lien entre les morts et les vivants, entre tous les peuples du monde. [65]

Dans les gémissements de la zone étudiée, le motif du cimetière/cimetière apparaît dans deux poses. Dans certains gémissements, personnifiés, les pleureurs lui demandent d'ouvrir grand ses portes pour recevoir le bien-aimé: *Deștidi-ti, temeteu,/ Că-ți aduc o flori eu/ Nu ț-o-aduc să înverzească/ Ci ț-o-duc să putrezască.*[66] *sau Gheșchighi-chi, ținchirim,/ Că noi cu mama vinim./ Da nu chi gheșchighi larg/ Că noi nu ți-o dăm cu drag.*[67] ou *Deschideți temeteul/ Că mai vine-un neam de-al meu/ Dar mi te deschide tare/ Că vine cu jale mare.* [68] Dans d'autres créations, le gémissement exprime l'irréversibilité du retour de ce lieu, dans des lignes simples: *Temeteu cu iarbă verde,/ Cine me-n tine să pierde.*[69] ou dezvoltate: *Temeteu cu iarbă verdi/ Cine me-n tine să pierdi/ Să bagă la putrezât/ Și nu mai vini mai mult.*[70] ou *Temeteu cu iarbă verde,/ Maica mea-n tine se pierde./ Temeteu cu iarbă neagră/ Maica mea-n tine se bagă.*[71]. Dans certaines créations funéraires, le cimetière devient une métonymie de la mort: *Temeteu în trei colțuri/ Tu lași pruncii pe drumuri;/ Temeteu în patru dungi/ Tu duci mama de la prunci;/ Temeteu în trei colțuri/ Am în tine trei doruri/ Când o fi de-al patrulea,/ Crăpa-va inima mea!*[72]

Dans les gémissements de la zone étudiée, la tombe est associée à la terre. Par métonymie, la terre se substitue à la tombe dans les lamentations recherchées, c'est pourquoi on retrouve dans ces textes une imprécation qui devient un leitmotiv: *Mânci-cgi focu,*

[61] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 64.
[62] *Ibidem*.
[63] T. Teodor Burada, *op. cit.*, p. 14.
[64] *Dicționarului Explicativ al Limbii Române*, Academia Româna Institutul de Lingvistică Iorgu Iordan, Ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
[65] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 35.
[66] Culegător Cornel Vasile Groza, informator Mărioara Groza, Gurani, 1988.
[67] IAFAR_MS_1562 (culese de Vasile Guler de la Maria Guler din localitatea Totoreni).
[68] Culegător Violeta Marc, informator Maria Șora, Poietari, (nr. 4), 1988.
[69] IAFAR_MS_1534 (culese de Maria Cuciula din localitatea Forău).
[70] Culegător Cornel Vasile Groza, informator Mărioara Groza, Gurani, 1988.
[71] IAFAR_MS_1526 (culese din localitatea Urviș).
[72] Dumitru Pop, *Folclor din Bihor*, Casa Creației Populare a județului Bihor, 1969, p. 286.

pământ/ Ce lăcată che-ai făcut!/ Că cini să bagă-n chini/ Nu mai ieşi până-i lumi.[73] ou plus, *Mânce-te focu, pământ,/ Ce lăcată te-ai făcut!/ Că cine se bagă-n tine/ Nu mai iese până-i lume!/ Ce pământ flămând, spurcat/ Că tot neamul mi-ai mâncat!*[74] ou *Mânce-te focu, pământ/ Mulți oameni ai prăpădit/ Dacă ti-i purta așa bine/ Tu mi-i mânca și pă mine.*[75] ou *Mânânci-te focul pământ!/ Ce lăcată ți-ai făcut/ Că cine se bagă-n tine/ Nu mai iese până-i lume/ Draga mea, mama mea/ Mânânci-te focul pământ!/ Că gândești că ești domnes/ Tot mereu te gunoiesc/ Tot cu ce îmi bănuiesc/ Draga mea, măicuța mea*.[76] ou *Mânci-ti focu, pământ,/ Că zăci mult l-o gunoit!/ Cu gunoi de la tuluci/ Cu părinții mei cei dulci/ Cu gunoi de la juncani/ Cu părinții mei cei dragi.*[77]

Dans les lamentations de la zone étudiée, les raisons - la nouvelle maison, le cercueil, la tombe, le cimetière, le terrain - sont liées au motif de la rupture. Les lamentations révèlent la séparation de l'homme de la maison où il vivait avec ses proches et le déménagement dans une autre maison/une nouvelle maison. Une lamentation recueillie auprès de Budureasa met en contraste la différence entre vivre pendant la vie: *casa ta cea mare,* în care a fost *o fo' de tăte* și noua casă, sicriul/ mormântul, o casă *micuță tare* în care *nu-i nimică*: *Mei din casa ta cea mare/ În ceie micuță tare;/ În cea mică, nu-i nimică;/ În cea mare-o fo' de tăte,/ Ș-o fo' pită, ș-o fo' stare,/ Ș-o fo' câte-s pă su soare.*[78] La dernière ligne résume par une hyperbole le bien-être que laisse derrière lui le défunt. Et dans les gémissements recueillis dans la ville de Cusuiș, la pleureuse est intriguée par le choix de sa mère: *Maica me', cum îi pleca/ Dintre noi, dintr-atâția?/ Din câte căși ai avut/ Niciuna nu ți-o plăcut/ Și țâie alta ți-o făcut./ Mie casa ta nu-mi place,/ Că-i casă fără obloace./ N-ai poruncit la meșteri/ Să-ți facă două obloace/ Pă unu să-ți vie soare/ Și pă unu, zo, răcoare.*[79] Le cri de Forău révèle la séparation de la mère non seulement de la maison, mais aussi du tăleac (jardin) et de l'ocol (cour): *Rămâi casă și tăleac/ Dă măicuța până-n veac./ Rămâi casă și ocol/ Dă măicuța d-astăzi gol.*[80]

La raison du détour apparaît dans les lamentations étudiées également dans le contexte de la grande séparation et exprime, d'une part, l'unité spirituelle de l'homme avec l'espace dans lequel il vivait, et d'autre part, la nécessité de l'un qui reste pour cacher quelque chose à celui qui part pour assouvir son désir. Le motif du détour est lié au motif de la trace: *Hai unchiul meu-mpreumblare/ Prin ocolu to cel mare/ Că de astăzi și de mâine/ Numai urma ta rămâne/ Unde-mi pun piciorul gol.*[81]

Le cercueil et la tombe sont considérés comme une nouvelle maison. Cependant, les deux ont des défauts: le cercueil: *Mie casa ta nu-mi place,/ Că-i casă fără obloace./ N-ai poruncit la meșteri/ Să-ți facă două obloace/ Pă unu să-ți vie soare/ Și pă unu, zo, răcoare.*[82] Et la tombe: *Draga me', măicuța me',/ Vini-oi și te-oi petrece/ Pân la casa ta cea reci./ În casă nu m-oi băga,/ Numa' su păreti-oi sta./ Mnii casa ta nu-mi placi/ Că ie nu ari obloci/ Casa ta nu-i ciripită/ Ci-i cu glii acoperită./ De-ar ave' un oblocel/ Să vezi sorili păn el/ Și pă copilașii tăi/ Cum vor petreci și ei.*[83] ou *Spune, maică, la gropari/ Și-ți facă patru obloace/*

[73] IAFAR_MS_1562 (culese de Vasile Guler de la Maria Guler din localitatea Totoreni).
[74] IAFAR_MS_1530 (culese de Cornel Popa de la Floare Popa din localitatea Dumbrăvița de Codru).
[75] IAFAR_MS_1578 (culese de Lucia Țircuș de la Catița Șerb, 76 de ani, din localitatea Fiziș).
[76] Culegător Greta Popa, informator Catița Mașcaș, 76 de ani, Feneriș, 1988.
[77] Culegător Florica Selejan, informator Florica Moruț, 57 de ani, Petrani (nr. 107), 1988.
[78] Dumitru Pop, *op. cit.*, p. 285.
[79] IAFAR_MS_1561 (culese de Florica Șandra de la Maria Ștefan, 55 de ani, din localitatea Cusuiș).
[80] IAFAR_MS_1534 (culese de Maria Cuciula din localitatea Forău).
[81] Culegător Silvia Birta, informator Florica Șandor, Pocola (nr. 95), 1988.
[82] IAFAR_MS_1561 (culese de Florica Șandra de la Maria Ștefan, 55 de ani, din localitatea Cusuiș).
[83] Culegător Viorica Coste, informator Nicolae Goldiș, Gurani (nr.56), 09.02.1989.

Pă unu și margă soare/ Și pă celălalt răcoare,/ Pă un și margă bine,/ Pă unu dor de la mine.[84]

Ainsi, les lamentations de Țara Beiușului expriment dans des paroles très sensibles non seulement des sentiments forts dans le contexte de la séparation d'avec les êtres chers, mais aussi des croyances liées à la mort et à la vie au-delà de la mort.

BIBLIOGRAPHY

1. Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, Editura Vremea, București, 2023.
2. Ciubotaru, Ion, H., *Obiceiurile funerare din Moldova în context național*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2014.
3. *Fondul Literar al Institutului de Folclor*, Arhiva de Folclor, Cluj-Napoca.
4. Horadron, Ionuț, Mihai, *Vaiete din zona Beiușului*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020.
5. Marian, Simion ,Florea, *Înmormântarea la români*, Editura Grai și suflet-Cultura națională, București, 1995.
6. Mârza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, Editura Muzicală, București, 1974.
7. Pop, Dumitru, *Folclor din Bihor*, Casa Creației Populare a județului Bihor, 1969.

[84] IAFAR_MS_1534 (culese de Florian Ciotea și Veronica Bele din localitatea Forău).

SANDA STOLOJAN – BEYOND THE CURTAIN OF THE PARISIAN EXILE

Elena-Luiza Ilie (Negură)
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The real geography of the exile sets its historical centers as symbolical interferences of cultures, spaces within which the alienation becomes a constant with a valid function in the process of revealing Identity. For Sanda Stolojan, the forced departure from Romania implies a durable interchange between center and periphery as the spiritual survival finds its enclave halfway between worlds. Franco-Romania is a retrieval space, whose borders are not material, but affective. By immersing into the French cultural space, she has the revelation of being represented by two EGOs. Distances are converted into closeness as the diaristic experiences reconfigures the dialogue between Time and Being.

Keywords: exile; identity; crisis; culture; survival

Ridicată pe osatura traumatizantă a dezrădăcinării forțate, Franco-România Sandei Stolojan reprezintă un topos a-geografic, de factură afectivă, o enclavă a supraviețuirii prin cultură în fața pericolului alienării, al pervertirii morale și spirituale în tristul context politic al timpului. De la balconul exilului, Istoria este surprinsă cu acuitate și cu un remarcabil simț al măsurii, dincolo de care se ghicește formația intelectuală rasată a autoarei.

Cele trei jurnale publicate sub egida Editurii Humanitas (*Nori peste balcoane* – 1996, *Ceruri nomade* – 1999, *Amurg senin* – 2007) au o valoare documentară majoră, fixând în conștiința publicului realitățile dure ale prefacerii României în perioada comunistă și postcomunistă, dar mai cu seamă drama celor expatriați, a căror transplantare în matca altei lumi capătă dimensiuni augmentate.

Parte a „generației mărturiei" *(Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian*, 1996, p. 15), Sanda Stolojan denunță transmutațiile exilului, dincolo de care este proiectată chiar alteritatea ființei: „Exilul îl readuce pe om la esențialul care trece prin despuierea integrală: casă, limbă, ba chiar nume." (*ibidem*, p. 57) Sub semnul libertății necondiționate, procesul transformării interioare corespunde unei recalibrări identitare ce mizează pe armonizarea fondului autentic românesc cu valențele specifice culturii franceze. Parisul capătă pentru diarististă valoarea unui *centrum mundi*, iar prezența sa pe străzile orașului este chiar expresia unei libertăți „câștigate printr-o despărțire de un tip deosebit, prin smulgerea dintr-o țară, dintr-o lume, dintr-un trecut." (Stolojan S., Stolojan V., 2009, p. 10)

Din inima exilului parizian, mișcarea de rezistență joacă un rol esențial în prezervarea marilor valori ale românității. Poziția de interpretă i-a permis Sandei Stolojan să cunoască îndeaproape realitatea comunistă necosmetizată, context ce susține implicarea sa în activitatea *Ligii pentru Apărarea Drepturilor Omului în România*[1]. Eforturile depuse nu rămân fără ecou, iar acțiunile cultural-politice vor constitui obiectul unor repetate atacuri mediatice sau al unor dosare de urmărire milițienească:

[1] Respectarea drepturilor omului devine o miză a luptei purtate de Sanda Stolojan împotriva ororilor comunismului. E interesant însă de urmărit modul în care autoarea își asumă această poziție militantă: „Am denunțat teroarea polițienească ce domnește acolo, lipsurile, cazurile de încălcare a libertăților. În realitate, postura de militantă este străină firii mele adînci, prea seamănă cu atitudinea conformiștilor bine intenționați sau cu aceea a membrilor unei secte care luptă pentru cauza cea bună. Și totuși, a tăcea, a lăsa lucrurile să meargă înainte, a întoarce spatele mizeriei din Raomânia, mi se pare cu neputință." (Stolojan S. , *Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian*, 1996, pg. 176-177)

Octombrie 1984
Strict secret
Situația principalelor elemente ostile active din rândul emigrației române

13. Stolojan Sanda, 65 de ani, studii filologice. A obținut aprobarea de plecare definitivă în Franța în 1961. Face parte din consiliul de conducere al revistei *Cahièrs de l'Est*, în care publică materiale cu caracter ostil la adresa țării noastre. A venit în țară în anii1978 și 1980, când a încercat să obțină informații despre audiența emisiunilor postului de radio *România liberă* în rândul intelectualilor.
(*Cartea Albă a Securității. Istorii literare și artistice. 1969-1989,* 1996, pg. 307-308)

Linia de rezistență a personalității sale rămâne însă „tradiția moștenită a culturii" (Stolojan S., *Tradiția culturii se moștenește*), cărțile însoțindu-i întreg traseul devenirii. În fața intoxicării obscurantismului socialist, ele devin o extensie simbolică a libertății cenzurate:

„Vorbeam deseori, între noi, de lecturile noastre, despre Rimbaud și Shakespeare, despre baladele românești pe care marele poet Ion Barbu ni le dezvăluia, despre poeții greci comentați de Dan Botta și chiar despre romanele contemporane din care reușeam să ne procurăm câteva exemplare care circulau pe ascuns." (Stolojan S., Stolojan V., 2009, p. 56)

Pe de altă parte, în universul exilului, cărțile marchează o formă de repliere la marile drame ale umanității și ale individului în fluxul Istoriei. Aceasta pare să fie și motivația care stă la baza înființării asociației *Hyperion* de către Leonid Mămăligă, care observă că, începând cu anul 1975, „au început să emigreze masiv intelectualii." (Stolojan S., *Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian*, 1996, p. 112) Se concretizează astfel o nevoie reală de promovare a cărții românești din Exil, căreia nou inființata organizație îi va putea răspunde. Spațiu al contrastelor vii, Franco-România înglobează în arhitectura lăuntrică senzații crude și impresii frapante. În limita granițelor sale simbolice, realitatea este compusă și descompusă succesiv, printr-o glisare violante între doi poli majori: *aici* și *acolo*. Destinul cărții nu face nicio excepție:

„la Casa Românească, instalată în sfîrșit într-un nou local, pe rue de Flandre. Cărțile au fost scoase din pivnița unde zăcuseră mai mulți ani, de la închiderea Institutului Carol I, și expuse din nou. M-a urmărit toată seara mirosul acelor cărți, mirosul tipic al lucrurilor românești mereu știrbite de vreme, chiar și începuturile au miros de sfîrșit, de strădanie pe jumătate avortată – un miros de supraviețuire." (Stolojan S., *Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian,* p. 155)

Pragurile exilului sunt depășite tocmai printr-o paradoxală absorbție în planul existenței intime a înstrăinatului, iar pentru Sanda Stolojan practica de interpret nu face decât să contureze mai pregnant această osmoză interioară, sub semnul obiectivării: „practica interpretului te învață să te autoîmparți, să te divizezi. Este ca un fel de schizofrenie inerentă celui care trebuie să facă, impersonal, fuziunea a două lumi diferite." (Stolojan S. , *Nu aparții nici unei lumi, nici celeilalte*...)

Parisul timpului trăit se confundă în cazul său cu imaginea unui spațiu al timpului regăsit, în inima căruia strălucește triada Cioran-Eliade-Ionesco. Care este însă relația acestor personalități cu dimensiunii cultural-spirituală a limbii? O perspectivă viabilă ne este oferită chiar de către diaristă:

„Ionescu a spus esențialul, folosind în teatrul lui o substanță venită de la origini: un geniu al absurdului și al deriziunii. Geniul lui super-românesc a reușit performanța de a se exprima în limba franceză. Cioran a insuflat stilului francez clasic o tonalitate nouă, un scepticism esențial filtrat prin cultura occidentală. Vintilă Horia a transpus în franceză o anumită înțelepciune românească. Stilul lui este lipsit, poate de tensiune. Să fie oare pentru că „spiritul de înțelepciune" nu „trece" la fel de bine în franceză. sau mai curînd pentru că imprimă stilului francez o alură recitativă mai apropiată de basm și de poezie?" (*Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian,* 1996, pg. 72-73)

Element identitar major, limba este înțeleasă atât în aspectul funcțional-comunicativ, cât și în cel expresiv, de ordin artistic. În jocul de umbre al unei istorii abrutizante, ea își păstrează nealterată dimensiunea referențială. Chiar și în cazul specific al lui Cioran:

„**15 aprilie**. Dinu Noica, în trecere prin Paris, vine la noi la masă cu Ieruncii și Cioran. Dinu, în plină formă, și-a desfășurat tezele favorite. […] Am impresia că asist la repetiția unei piese deja văzută de multe ori. Singur element nou: **Cioran vorbind românește la perfecție, hazliu, glumeț**. La plecare, Cioran îmi șoptește la ureche: <<*il est toujours á côté*>>. Cu mine vorbește întotdeauna franțuzește." (*ibidem*, p. 53)

Așa cum era de așteptat, experiența de traducătoare îi permite Sandei Stolojan să recunoască subtilitățile expresive ale românei, ecouri ale spiritului specific: „Am încercat să traduc în franceză câteva pagini din interpretarea pe care a dat-o Noica basmului *Tinerețe fără bătrînețe*. A rezultat o proză lentă, *lipsită de nerv,* lucru destul de frecvent cînd traduci din română în franceză. De ce oare? De unde vine această vlăguire?" (*ibidem,* p. 30)[2]

Trecerea Sandei Stolojan dincolo de cortina exilului parizian este fixată în prelungirea unei pendulări singulare.[3]Treptat, cultura franceză o recunoaște drept parte a istoriei sale extinse (v. *Dans les brisures*[4]), iar traducerea volumului semnat de Cioran, *Des larmes et des saints* (Editions de l'Herne, 1986) îi va aduce confirmarea faptului că „opera lui franceză își are rădăcinile în cea românească." (*ibidem*, p. 213) În același timp, se ridică și o întrebare firească: Care este condiția celorlalți relegați?[5]

Mișcarea oscilatorie între Franța și România va genera un amplu proces de conștiință, traversat de reflecții dureroase. Ceea ce timpul a aglomerat în curgerea lui nedreaptă – o „vreme rea, bănuitoare"[6] – generează o deplasare înspre *alte spații*, viitoare matrici formative. O astfel de experiență revelatoare este reîntoarcerea de la București, la 1 august 1978, după o vizită oficială în România a unei delegații a Comunității Europene, din cadrul căreia făcuse parte și Sanda Stolojan:

---

[2] În acest caz, considerăm necesară și analiza amprentei unice pe care filosoful o lasă asupra operei sale.

[3] Acest aspect va fi evidențiat și de către Constantin Noica în cadrul corespondenței purtate cu Sanda Stolojan: „Mi s-a părut întotdeauna cuceritoare la tine pendularea între două lumi, dubla mărturie pe care o poți da, mărturia unică sau unificatoare la care poți ajunge – în cazul că lași deoparte sentimentul, în ce privește o lume, și resentimentul, în ce o privește (pe) cealaltă." *(Stolojan S. , Sub semnul depărtării. Corespondența Constantin Noica-Sanda Stolojan,* 1996, pg. 159-160)

[4] În al treilea volum al ciclului, Sanda Stolojan notează: „**11 decembrie 1997**: La librăria Le Divan, unde Jean d'Ormesson a dat autografe pe ultima sa carte, *Une autre histoire de la littérature française*, pe care a prezentat-o în fața unui public numeros. […] În timp ce stăteam la coada pentru autografe, m-am dat un pic la o parte – am privit cărțile din librărie, de pe raftul consacrat poeziei, și am găsit, jos de tot, într-un colț, culegerea mea *Dans les brisures*. Ce simbol al locului meu în edificiul literelor franceze!" (Stolojan S. , *Amurg senin. Jurnal din exilul parizian. 1997-2001*, 2007, p. 45)

[5] Răspunsul va fi oferit tot de diaristă: „Să gîndim în franțuzește, să ținem un jurnal pitoresc, un roman ușor, sau texte după o veche rețetă (franțuzească) – vezi admirația lui Țepeneag pentru Raymond Roussel." (*Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian*, 1996, p. 233)

[6] v. Ileana Mălăncioiu;

„privesc valiza așezată pe un scaun lîngă mine și pe care e lipită eticheta: hotel Intercontinental. Faptul de a fi petrecut o noapte în hotelul pentru străini îmi confirmă relațiile mele paradoxale cu țara de origine. Cu timpul, devin din ce în ce mai străină de spațiul acela peste care stăpînesc puteri politice pe care le combat și care mă resping. Dar adîncimile rămîn. […] Oamenii trăiesc în prezentul lor apăsător, visează să plece, știind că există și *alte locuri*. Eu, care trăiesc în acele *alte locuri* unde m-a aruncat soarta, mă simt aproape de ei. Praful nevăzut de pe valiza mea aici, în Franța, operează contactul material între două pământuri despărțite de Istorie, dar apropiate prin legăturile umane dintre ele." (*Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian,* 1996, p. 90)

Exilul nu iartă și lasă întotdeauna în urma sa învinși. În fapt, e o probă a supraviețuirii, a adaptării, în care ființa fie sfidează Istoria, fie se năruiește sub greutatea ei. Din această ultimă categorie face parte Martha Bibescu, personalitate pentru care obsesia originii determină o prăbușire violentă: „Martha n-a rezistat dezrădăcinării. Ea, occidentala, și-a inventat un mit, un „basm". Revanșă a naturii adînci asupra celei de-a doua naturi inculcată de Cultură? […] devenită exilată, Martha s-a rătăcit întorcîndu-se la izvoarele propriei persoane." (*ibidem*, p. 241) Sanda Stolojan se raportează într-o manieră distinctă la această rupere, descoperind un paradox: „Exilul m-a făcut să descopăr că aveam rădăcini, că-mi lipsea o parte din mine însămi. Există legături de acest fel, iubiri pe care despărțirea le hrănește și le întreține." (*Ceruri nomade. Jurnal din exilul parizian. 1990-1996,* 1999, p. 9)

De **acolo**, din Parisul devenit acasă, pământul românesc va fi privit drept o efigie a trecutului, un spațiu al memoriei. Franco-România și-a cernut granițele prin sita timpului. În urmă nu a rămas decât povestea exilului, scrisă încă o dată pentru cei care vor să asculte.

BIBLIOGRAPHY

Serviciul Român de Informații. (1996). Cartea Albă a Securității. Istorii literare și artistice. 1969-1989. București: Presa Românească.

Stolojan, S. (1996). Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian. (M. Slăvescu, Trans.) București: Humanitas.

Stolojan, S. (1996). Sub semnul depărtării. Corespondența Constantin Noica-Sanda Stolojan. București: Humanitas.

Stolojan, S. (1999). Ceruri nomade. Jurnal din exilul parizian. 1990-1996. (M. Slăvescu, Trans.) București: Humanitas.

Stolojan, S. (2002, 03). Tradiția culturii se moștenește. Interviuri pariziene. (L. Bârlădeanu, Interviewer) Revista Contrafort. Retrieved 05 9, 2024, from http://www.contrafort.md/old/2002/90-91/339.html

Stolojan, S. (2007). Amurg senin. Jurnal din exilul parizian. 1997-2001. (D. Petrișor. S. Stolojan, Trans.) București: Humanitas.

Stolojan, S. (1994). Nu aparții nici unei lumi, nici celeilalte... (A. Constantinescu, Interviewer). în Cu de Gaulle în România. (R. Chiriacescu, Trans.).București. Albatros.

Stolojan, S., Stolojan, V. (2009). Să nu plecăm toți odată. (D. Petrișor, Trans.) București: Humanitas.

EXPLORATIONS OF RUPTURE: FROM FRENCH LITERATURE TO THE PLURALITY OF ACADEMIC FIELDS (THE IMPLICATIONS OF RUPTURE IN FRENCH LITERATURE THROUGH THE NOVELS L'ÉTERNEL FIANCÉ BY AGNÈS DESARTHE AND LA FILLE QU'ON APPELLE BY TANGUY VIEL, AS WELL AS ITS ANALYSIS IN OTHER ACADEMIC DISCIPLINES)

Maria-Adina Gherghin (Necșoiu)
PhD Student, ,,Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The purpose of this study is to explore the concept of rupture in two works of contemporary French literature, investigating its various dimensions from interpersonal to societal levels, as well as to present how this notion is approached in other fields of study.
The research objectives include: deconstructing the term "rupture" and understanding its meanings in two relevant novels, L'éternel fiancé by Agnès Desarthe and La fille qu'on appelle by Tanguy Viel; analyzing the ways in which rupture is expressed in these literary works; exploring how rupture can be perceived as a moment of transition, change, disruption, or emotional enrichment.
In drafting this study, both quantitative and qualitative methods will be combined to shed light on the concept of rupture. In selecting sources, special attention is paid to their representativeness, ensuring they adequately address the research objectives. The methodological variety of the study includes diverse methods and strategies such as the traditional method of observation, contextual analysis, close reading, and bibliographic research.
Regarding the work tools, both physical and digital resources are mentioned. The procedure involves identifying and selecting areas of interest, as well as relevant works, deconstructing and interpreting aspects related to rupture present in the studies underlying the drafting, compiling the article highlighting new findings and interpretations on the phenomenon of rupture, achieving the mentioned objectives.
The ethical considerations of the research focus on respecting copyright, correctly citing sources, and ensuring objectivity in interpreting works and the concept of rupture.
The anticipated results confirm the existence of several articles and books addressing the discussed issue.
In conclusion, by exploring the two works and the concept of rupture in a multidisciplinary context, this study brings to the forefront the diversity and complexity of the human experience described in literature, but also present in other areas of knowledge.

Keywords: ruptures, novels, sciences, studies, life

Méthodologie de la recherche

i. Le but de l'article est d'analyser le phénomène de la rupture d'un point de vue littéraire et multidisciplinaire. Il vise à offrir une compréhension plus profonde du concept de rupture, en partant de ses origines et de ses significations et à examiner ses diverses manifestations dans deux œuvres littéraires françaises. L'article vise à montrer comment la rupture est présente dans différents aspects de la vie humaine. De plus, il explore la manière dont des auteurs tels qu'Agnès Desarthe et Tanguy Viel explorent et expriment la thématique de la rupture dans leurs œuvres, mettant en évidence ses divers aspects et son impact sur les personnages et leur contexte culturel.

ii. Les objectifs de cette recherche sont les suivants :

Fournir aux lecteurs une compréhension approfondie du concept de rupture dans différentes dimensions de la vie humaine

Analyser comment la rupture est représentée dans la littérature, en mettant en lumière deux œuvres qui abordent ce thème et en examinant comment les auteurs l'explorent et l'expriment à travers leurs écrits

Examiner comment la rupture est ancrée dans la culture et la société, en explorant ses manifestations à travers différents contextes culturels

Encourager les lecteurs à réfléchir à leurs propres expériences de rupture, en leur fournissant un cadre pour analyser et comprendre ces moments de transition et de changement dans leur propre vie

iii. Dans notre approche de recherche, nous avons adopté des méthodes quantitatives et qualitatives. La sélection des sources a été rigoureusement effectuée pour garantir leur représentativité et leur pertinence par rapport à nos objectifs. Tout au long de l'étude, nous avons appliqué à la fois des méthodes quantitatives et qualitatives. La diversité méthodologique a été obtenue en combinant et en intégrant diverses stratégies telles que l'observation classique, l'analyse contextuelle, la lecture attentive et la recherche bibliographique.

iv. En ce qui concerne les outils de ce travail, tant les ressources physiques que numériques sont évoquées. La procédure implique l'identification et la sélection des domaines d'intérêt, ainsi que les travaux pertinents, la déconstruction et l'interprétation des aspects liés à la rupture présents dans les études qui constituent la base de la rédaction, la préparation de l'article mettant en évidence les nouvelles découvertes et interprétations sur le phénomène de rupture, la réalisation des objectifs évoqués.

v. Les résultats prévus valident la présence de plusieurs études abordant les thèmes discutés.

vi. Les conclusions méthodologiques se concentrent sur l'acquisition d'informations exposées, mettant en lumière des aspects souvent ignorés ou sous-estimés du sujet en question.

Courte analyse philologique du terme *rupture* – origine et signification

Le mot *rupture* a une origine latine, selon le dictionnaire Larousse. Il vient du terme latin *ruptura*, dérivé du verbe *rumpere*, qui signifie *briser* ou *rompre*.[1] Le mot a été emprunté par de nombreuses langues, dont le français, pour exprimer l'idée de séparation violente, de déchirure ou de rupture d'un lien, d'une relation ou d'une continuité.

La rupture est un thème récurrent dans la littérature universelle et française et dans d'autres domaines d'étude tels que la psychologie, la philosophie, les arts, les sciences sociales ou la médecine. Elle peut revêtir de différentes significations selon le contexte dans laquelle elle est utilisée. Cette notion est vraiment complexe à définir de manière exacte. Dans la littérature, la rupture est souvent utilisée pour représenter un changement radical ou une séparation entre des personnages, des idées ou des situations. Elle peut symboliser la fin d'une relation amoureuse, la rupture des liens familiaux, la séparation politique ou sociale ou encore la désintégration des valeurs traditionnelles. La rupture peut également être utilisée comme un moyen de provoquer des rebondissements dramatiques ou de représenter les conflits internes des personnages.

Ensuite, nous présenterons les métamorphoses de la rupture dans la littérature française du XXIe siècle, surtout dans deux romans actuels, *L'éternel fiancé* d'Agnès Desarthe et *La fille qu'on appelle* de Tanguy Viel, en explorant les figures de la séparation et du séparatisme et en offrant ainsi une perspective riche sur les dynamiques des relations humaines.

[1] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rupture/70272, consulté le 02.05.2024.

***L'éternel fiancé* d'Agnès Desarthe - métaphore de l'engagement éternel et ses implications**

Le roman *L'éternel fiancé* débute par une scène emblématique où la narratrice retrouve son éternel fiancé à la mairie, juste avant le début d'un concert de Noël. Lors de ce concert, un garçon de quatre ans, Etienne déclare son amour à une fille en disant : «*Je t'aime parce que tu as les yeux ronds*.»[2] Ne sachant pas comment le faire taire, la fille répond : «*Je ne t'aime pas. Parce que tu as les cheveux de travers*.»[3] Dans cet environnement imprégné de l'ambiance et de la musique de Noël, ces deux enfants tissent un lien symbolique, le garçon se transformant en son éternel fiancé.

Le roman décrit l'univers de la famille, une famille centrée sur la musique, composée d'un père, d'une mère et de trois filles. La dynamique familiale est loin d'être parfaite : les parents se séparent, la mère tombe amoureuse de son dentiste et le père perd sa vue, se retrouvant ainsi seul, accablé par sa maladie. De plus, la famille est marquée par le deuil avec le décès de la mère de la protagoniste. Le roman examine également le thème de l'amour, qu'il s'agisse de la relation tumultueuse et enrichissante avec Martin, le frère d'Étienne ou de celle avec Yves, l'homme qui apporte un équilibre à sa vie et devient son mari ainsi que le père de ses enfants. Tous ces événements se déroulent en parallèle avec la vie de l'éternel fiancé. Alors que la narratrice entretient une relation tumultueuse avec Martin, Etienne vit une relation presque parfaite et heureuse avec Antonia. Pendant que la protagoniste trouve un certain équilibre dans sa vie en rencontrant Yves, Etienne souffre terriblement après la mort de sa femme lors de l'accouchement de Rita, qui sera élevée par son arrière-grand-mère, une femme très âgée. Pendant cette période, après la perte de son amour, Etienne s'engage dans diverses relations temporaires, devenant ainsi une sorte d'escorte masculine. Bien que les deux personnages destinés depuis l'âge de quatre ans se croisent occasionnellement et discutent de leur vie jusqu'à présent, leur amour ne se concrétisera jamais, restant ainsi un engagement éternel. La fin du roman met en avant la narratrice, qui, un jour ordinaire de sa vie, découvre une nécrologie annonçant le décès de l'arrière-grand-mère d'Etienne à l'âge de 102 ans.

Ce roman offre une lecture aisée, avec une narration simple agrémentée de descriptions qui insufflent de la vie à l'histoire. Il dépeint une histoire intime où les lecteurs ont l'impression de feuilleter le journal personnel de la narratrice. Il présente un amour qui ne se concrétisera jamais, demeurant intangible et innocent, car il s'agit du premier amour, celui qui reste gravé à jamais dans la mémoire, un amour éternel. Le roman est construit comme un puzzle, cherchant à reconstituer la vie de la narratrice. Ce style narratif correspond au message sous-jacent de l'histoire, qui est la relation de la narratrice avec cet éternel fiancé : une relation inachevée, incomplète. Les déclarations des deux enfants au début du récit se reflètent ainsi tout au long de l'histoire. La fille aux grands yeux devient l'observatrice de toutes les vies vécues. Elle voit Etienne de plus en plus clairement et concrètement, tandis que le garçon devient de plus en plus distrait et dévasté par ce qu'il rencontre dans la vie. Dès le début, les deux personnages principaux sont en désaccord. La jeune fille refuse la déclaration d'amour, déclenchant ainsi une obsession, un amour éternel pour un homme avec lequel elle ne franchira jamais le seuil de la simple connaissance. En revanche, pour le garçon qui prononce *je t'aime*, le refus se métamorphose en oubli et marque la fin de l'amour. Cette première rencontre jette ainsi les bases de l'étrangeté de leurs futures interactions. Alors que la femme vivra un amour éphémère et tourmenté, l'homme connaîtra un amour véritable et heureux. Lorsque la femme tombe amoureuse d'un homme qui deviendra son mari, l'homme perd sa bien-aimée. Lorsque la narratrice perd sa mère, l'homme apprend à vivre avec

[2] DESARTHE, AGNÈS. 2021. *L'éternel fiancé*. Éditions de l'Olivier. Paris, p. 10.
[3] *Ibidem*, p. 10.

l'absence de son amour et avec l'existence de sa fille. Bien que le roman débute par le symbole du mariage, de l'union, avec le concert à la salle des mariages, leur relation, métaphoriquement un engagement éternel, semble plutôt évoluer vers une séparation, une division progressive influencée par la puissance de l'oubli. Bien que le roman puisse parfois paraître monotone, il regorge de significations profondes. Tout d'abord, il y a la musicalité présente dans la narration et l'histoire, tous les événements étant imprégnés de musique (le concert de Noël, la famille de la narratrice composée de musiciens, l'orchestre de l'école, le lieu où Etienne rencontre son amour, Antonia), ainsi que les moments de la vie de la protagoniste qui résonnent comme une mélodie trouvant son refrain dans les rencontres avec Etienne. Un autre symbole est la présence et l'importance de l'arrière-grand-mère d'Etienne, la vieille dame qui prendra soin de Rita. Elle apparaît comme un symbole d'éternité, toujours interrogée par sa petite-fille sur son âge car elle semble toujours vivante. La vie de Marie-Louise, l'arrière-grand-mère, semble éternelle et renforce le leitmotiv de cet amour éternel. Cependant, la fin de l'histoire, où la mort de cette vieille dame est annoncée, intervient comme une dissolution de cette éternité. L'histoire a une atmosphère cinématographique, avec une touche de Hollywood. Elle semble être un drame romantique, avec des nuances d'humour, où le spectateur espère que finalement les deux personnages seront réunis.

Dans *L'éternel fiancé* d'Agnès Desarthe, l'idée de rupture est explorée sous de différents aspects. L'intrigue tourne autour du personnage principal, dont le fiancé disparaît subitement sans laisser de trace. Cette rupture inattendue et mystérieuse engendre un profond sentiment de perte et de désespoir chez le personnage central. Le livre examine les répercussions émotionnelles de cette rupture et analyse comment elle affecte la vie quotidienne et les relations du personnage. Desarthe se plonge dans les complexités de la rupture en explorant des thèmes tels que le deuil, la résilience et la reconstruction de l'identité. L'auteure met également en évidence les différentes manières dont les individus réagissent face à la rupture. Certains personnages cherchent à comprendre les raisons de la disparition du fiancé, tandis que d'autres tentent de donner un sens à leur propre existence après cette rupture. Desarthe explore les méandres de la psychologie humaine et offre diverses perspectives sur la façon dont les individus font face à la rupture et rétablissent un nouvel équilibre dans leur vie.

Ainsi, *L'éternel fiancé* aborde la notion de rupture non seulement comme une séparation physique, mais aussi comme une rupture émotionnelle profonde. Le livre propose une réflexion sur les complexités des relations amoureuses, les illusions perdues et la quête de soi après une rupture, tout en capturant les émotions intenses et les défis auxquels sont confrontés les personnages. La mort comme rupture définitive et le deuil sont aussi des sujets qui se retrouvent dans ce livre: «*Chaque deuil est unique, comme chaque vie est unique. Il faut lui accorder du temps pour le bien vivre. Le deuil est un processus de guérison*».[4]

La fille qu'on appelle **de Tanguy Viel - rupture identitaire de la protagoniste; répercussions sociales et morales de la rupture dans une société corrompue**

Le début du roman intitulé *La fille qu'on appelle*, écrit par Tanguy Viel, présente Laura, une jeune femme de vingt ans, qui rencontre le maire de sa ville, Quentin Le Bars, sur la terrasse de l'Univers. Le maire, bien plus âgé qu'elle, tente de la séduire en lui promettant un logement et un emploi au casino. Il abuse de sa position pour obtenir des faveurs intimes de Laura. Son père, Max Le Corre, ne se doute de rien jusqu'à ce que la vérité éclate, révélée par Hélène, l'ancienne maîtresse de Max. Quentin devient ministre, mais refuse d'aider Laura quand elle le sollicite, ce qui la pousse à porter plainte. Max, après sa convalescence, attaque Quentin lors d'un événement public. Le livre se termine par Max en prison et la plainte de Laura rejetée. À un certain niveau, le livre est une radiographie de la scène politique qui

[4] Kübler-Ross, E., & Kessler, D. 2009. *Sur le chagrin et le deuil*. Editions Jean-Claude Lattès. Paris.

semble valable dans tous les coins du monde. Le maire devient *le monsieur de la ville* et la communauté, avec tous ses biens, lui appartient pour l'éternité : «*Elle allait bientôt passer par la grande porte et traverser la cour pavée menant au château, un ancien château depuis longtemps transformé en mairie...*»[5]. On ne sait rien de la mère de Laura, mais son absence de la vie d'un enfant peut avoir un impact significatif. Le manque d'amour, de conseils laisse des traces dans l'âme d'un enfant devenu un adulte problématique. La corruption, les faveurs intimes, les refus semblent être devenues les nouvelles valeurs de la société contemporaine.

Dans ce roman, la notion de rupture est explorée de manière singulière. L'histoire met en scène un personnage féminin qui est désigné par l'appellation *la fille qu'on appelle*, suggérant ainsi une rupture avec son identité et son individualité. Tout au long du récit, Tanguy Viel examine les répercussions de cette rupture identitaire sur la vie et la perception de la protagoniste. Il explore comment cette désignation impersonnelle et réductrice influence son estime de soi, sa relation avec autrui et sa place dans la société. Le roman scrute également les conséquences plus générales de la rupture sociale et morale au sein d'une société corrompue. Tanguy Viel met en évidence comment la rupture des valeurs et des normes morales peut entraîner une perte de repères et avoir des conséquences préjudiciables tant pour les individus que pour la société dans son ensemble. On peut se demander si la rupture représente une évasion symbolique de la réalité oppressive ou si elle constitue une tentative de rétablir un équilibre et une normalité perdus. Viel soulève ces questions tout en explorant les dynamiques de pouvoir, les conflits sociaux et les jeux de manipulation présents dans le roman. Dans l'ensemble, *La fille qu'on appelle* présente la notion de rupture comme une force puissante qui peut façonner l'identité individuelle et collective, tout en révélant les fissures et les conséquences d'une société en crise.

***La rupture* : un thème universel et polyvalent - la peinture comme expression de la rupture; la rupture dans la musique française contemporaine; la rupture en psychologie, médecine, philosophie et sciences sociales**

La rupture, en tant que thème universel et polyvalent, se manifeste à travers une diversité de disciplines, offrant un terrain fertile pour l'exploration et la compréhension de l'expérience humaine.

Dans cette partie de l'étude en question, on va présenter quelques aspects sur la peinture en tant qu'expression émouvante de la rupture, sur la musique française contemporaine qui capture les nuances de la rupture, ainsi que les perspectives de la psychologie, de la médecine, de la philosophie et des sciences sociales sur ce phénomène complexe.

Généralement, en arts, l'illustration d'une séparation se fait à travers des images douces-amères ou chargées d'agressivité. La peinture a souvent été utilisée comme un moyen d'exprimer des émotions et des expériences personnelles, y compris celles liées à des ruptures ou des séparations. Les artistes ont exploré ces thèmes de diverses manières à travers l'histoire de l'art. Un exemple emblématique est l'œuvre *Séparation* du peintre norvégien Edvard Munch[6].

[5] VIEL, TANGUY. 2021. *La fille qu'on appelle*. Les éditions de minuit. Paris, p. 5.

[6] https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Edvard_Munch_-_Separation_-_Google_Art_Project.jpg, site consulté le 02.05.2024.

Cette toile représente un jeune homme vêtu de noir, la tête baissée et les yeux fermés, semblant tenir son cœur saignant dans le creux de sa main. Au centre de la toile, une femme s'éloigne, en mouvement, ses cheveux se soulevant derrière elle comme une traîne. Pour Munch, les cheveux symbolisent le lien, le fil invisible qui unit deux êtres. L'artiste tente de rendre compte de la douleur de l'homme face à la séparation, au départ de l'être aimé. Que cette séparation soit délibérée ou imposée, ce moment si délicat de la vie le bouleverse profondément.

Chacun est libre d'interpréter cette scène et chaque interprétation varie en fonction de son propre état d'esprit. Quoi qu'il en soit, le sentiment qui en découle, au-delà des interprétations possibles, est marqué par une peine difficile à exprimer. Ce moment laisse place à un déchirement intérieur, une tragédie intime que l'on ne peut comprendre et apaiser qu'avec peine. Nous en sommes les témoins, que nous le voulions ou non et nous avons toujours un rôle à jouer, même dans le retrait ou la fuite.

Le même artiste évoque le désespoir et l'isolement émotionnel dans *Le Cri*[7], une célèbre peinture réalisée en 1893. Le personnage central de la peinture est un visage déformé et fantomatique qui semble pousser un cri silencieux. L'expression du visage est souvent interprétée comme une manifestation de l'angoisse ou de la terreur. La disposition tourbillonnante de l'arrière-plan suggère un environnement chaotique et oppressant. Réaction aux émotions intenses, Munch a créé cette œuvre après avoir vécu une période de grande anxiété et de dépression. *Le Cri* est considéré comme une expression de son propre tumulte émotionnel et de sa vulnérabilité. L'artiste a cherché à représenter les émotions intenses et désespérées auxquelles il était confronté. Bien que la peinture puisse être interprétée comme une expression personnelle de l'artiste, elle a également un caractère universel. Elle a le pouvoir de résonner avec de nombreuses personnes qui ont ressenti des émotions similaires de détresse, d'isolement ou d'angoisse dans leur propre vie.

Pablo Picasso, un artiste majeur du XXe siècle, a créé de nombreuses œuvres d'art qui peuvent être interprétées comme symbolisant la rupture et la séparation, bien que Picasso soit surtout connu pour ses œuvres cubistes qui déconstruisent les formes et les réalités visuelles de manière abstraite.

La peinture *Femme qui pleure*[8] (1937) est l'une des œuvres les plus émouvantes de la *période de la guerre* de Picasso. Elle dépeint une figure féminine en pleurs, évoquant la douleur et la séparation causées par la guerre civile espagnole. Les formes déformées et les couleurs sombres expriment le désespoir et la détresse.

[7] https://ro.wikipedia.org/wiki/%C8%9Aip%C4%83tul_(pictur%C4%83)#/media/Fi%C8%99ier:Edvard_Munch,_1893,_The_Scream,_oil,_tempera_and_pastel_on_cardboard,_91_x_73_cm,_National_Gallery_of_Norway.jpg , site consulté le 02.05.2024.

[8] https://www.museepicassoparis.fr/fr/la-femme-qui-pleure, site consulté le 02.05.2024.

Dans les arts visuels et les performances artistiques, la rupture peut être utilisée pour créer un impact émotionnel ou conceptuel. Les artistes peuvent expérimenter des formes de rupture dans leurs œuvres en brisant les conventions esthétiques, en remettant en question les normes sociales ou en faisant des déclarations politiques. La rupture artistique peut susciter l'étonnement, l'interrogation et la réflexion chez le public, remettant en cause les attentes et les perceptions habituelles.

Parce que la musique signifie aussi l'art, nous avons choisi quelques chansons françaises sur le thème de la rupture, sorties entre 2015 et 2022. Amir, dans la chanson *On dirait* (2016) évoque la fin d'une relation amoureuse et le fait de devoir continuer malgré la douleur. *Je m'en vais,* Vianney (2016) est une chanson sur la rupture et le départ. Louane dans *On était beau* (2017) chante sur les souvenirs d'une relation passée et les émotions qui en découlent. Clara Luciani, *La Grenade* (2018) aborde le thème de la rupture et de la colère qui en découle. Angèle, *Ta reine* (2018) parle de l'insatisfaction dans une relation, ce qui peut conduire à une rupture. Une chanson qui évoque une rupture et les sentiments d'abandon qui peuvent en résulter est *Les oubliés,* Gauvain Sers (2019). La séparation en tant qu'événement concret ne se limite pas à notre vie affective ou amoureuse. Quitter un lieu que nous avons aimé, mettre fin à un emploi qui nous satisfaisait ou se détacher d'un ami avec qui nous ne partageons plus les mêmes goûts ou opinions entraîne toujours une forme de séparation. En parallèle, un processus psychique complexe se met en place. Nos engagements évoluent, notre perception de l'objet dont nous nous séparons se transforme. Pendant une séparation, nous sommes souvent en conflit intérieur, retenus par un passé qui s'éloigne, tout en étant projetés vers un futur inconnu. Si notre capacité à accepter ce changement est mise en échec, la séparation peut devenir traumatique et favoriser l'émergence d'une dépression.

En psychologie, la rupture peut être associée à des événements traumatiques ou à des perturbations dans la vie d'un individu: «*La rupture est comme la saison de l'hiver. Il fait gris et froid. Comme toute saison, elle est temporaire mais nous ne devons pas la subir en attendant qu'elle passe. Et pourtant, nous sommes nombreux à nous laisser emporter par les émotions négatives. Incapables de digérer la rupture, certains restent dans un état de choc, blessés et submergés par le doute et l'incompréhension.*»[9] Elle peut se référer à une rupture affective, comme la perte d'un être cher, une séparation ou un divorce, entraînant souvent des sentiments de chagrin, de douleur et de désespoir. La rupture peut également être un processus de croissance personnelle, marquant la fin d'une ancienne identité ou d'un schéma de pensée, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles possibilités et à un développement individuel.

La médecine est un domaine dynamique où la notion de rupture englobe divers aspects tels que la santé, la recherche médicale, les relations professionnelles, les questions éthiques et la formation. Ces ruptures, qu'elles soient positives ou négatives, façonnent l'évolution de la médecine. Elles se manifestent lorsque la santé est compromise, incitant la médecine à intervenir pour diagnostiquer, traiter et guérir les maladies ou les blessures. La recherche médicale est constamment en mouvement, avec des découvertes de nouveaux traitements, médicaments ou technologies médicales révolutionnaires qui transforment les approches de traitement. Par exemple, l'avènement des antibiotiques a révolutionné la lutte

[9] MANCINELLI, SANDRINO. 2022. *Rupture amoureuse. Le début d'une nouvelle vie*. Éditions CONTRE-DIRES. Paris, Introduction.

contre les infections bactériennes. Les progrès médicaux et technologiques influent également sur la relation entre les médecins et les patients, notamment avec l'intégration de l'intelligence artificielle et des téléconsultations. La médecine soulève également des questions éthiques complexes, telles que la fin de vie et la modification génétique, qui peuvent conduire à des ruptures dans la pensée médicale et les décisions prises. Les méthodes d'enseignement médical évoluent, intégrant de nouvelles approches pédagogiques telles que la simulation médicale et les technologies numériques, transformant ainsi la formation des futurs médecins.

Dans le domaine de la philosophie, la rupture peut être liée à des concepts tels que la *dialectique* et le *changement*. Selon certains philosophes, la réalité est en constante évolution et se transforme à travers des processus de rupture et de dépassement. La rupture dialectique, par exemple, fait référence à un moment critique où une idée ou une structure existante est remise en question et remplace progressivement par une nouvelle idée ou une nouvelle structure. Cette notion de rupture est souvent associée à des philosophies telles que l'existentialisme et le postmodernisme. Les philosophes tels que Hegel *(La Phénoménologie de l'esprit)*, Sartre *(L'être et le néant)* et les penseurs comme Kuhn *(La Structure des révolutions scientifiques)* explorent le concept de rupture à travers différentes lentilles philosophiques. Hegel, par sa dialectique, montre comment la contradiction et le conflit conduisent au développement de la conscience et de la réalité. Sartre aborde la rupture existentielle dans le cadre de l'existentialisme, mettant l'accent sur la liberté individuelle et la responsabilité. Kuhn, quant à lui, examine les révolutions scientifiques et comment les paradigmes se transforment, créant des ruptures dans la pensée scientifique. Dans les sciences sociales, la rupture se réfère à des transformations majeures dans les structures sociales, les institutions ou les paradigmes de pensée.

L'être et le néant, oeuvre écrite par Jean-Paul Sartre examine la philosophie de l'existentialisme et aborde la notion de rupture existentielle, en mettant l'accent sur la liberté et la responsabilité individuelle: «*...si la négation vient au monde par la réalité-humaine, celle-ci doit être un être qui peut réaliser une rupture néantisante avec le monde et avec soi-même; et nous avons établi que la possibilité permanente de cette rupture ne faisait qu'une avec la liberté.*»[10]

Dans le livre *La Structure des révolutions scientifiques* écrit par Thomas S. Kuhn, l'auteur propose une analyse fascinante des révolutions scientifiques, mettant en lumière la manière dont les paradigmes scientifiques se développent et se transforment, provoquant des ruptures dans la pensée scientifique: «*La destruction n'a pas davantage le sens négatif d'une évacuation de la tradition ontologique. Au contraire, elle doit situer celle-ci dans ses possibilités positives, autant dire toujours dans ses limites, telles qu'elles sont factuellement données avec chaque problématique et avec la délimitation du champ possible de recherché tracée à partir d'elle. La destruction ne se rapporte pas de façon négatrice au passé, sa critique touche l'« aujourd'hui » et le mode dominant de traitement de l'histoire de l'ontologie, qu'il relève de la doxographie, de l'histoire de l'esprit ou de l'histoire des problèmes. Mais la destruction ne veut point enfouir le passé dans le néant, elle a une intention positive ; sa fonction négative demeure implicite et indirecte.*»[11]

Conclusions

En définitive, l'exploration des subtilités de la rupture dans la littérature révèle non seulement des fragments de la complexité humaine, mais aussi leur reflet dans les œuvres littéraires. Des transitions personnelles profondes aux bouleversements sociaux, chaque

[10] SARTRE, JEAN-PAUL. 1943. *L'être et le néant*. Gallimard. Paris, pp. 514-515.
[11] HEIDEGGER, MARTIN. 1986. *L'Être et le Temps*. Éditions Gallimard. Paris, p. 39.

séparation représente un nœud dans la toile de la vie humaine, un point de rencontre où le passé se mêle au futur. En scrutant les diverses expressions de la rupture à travers les prismes de la peinture, de la musique française contemporaine, ainsi que des disciplines telles que la psychologie, la médecine, la philosophie et les sciences sociales, nous découvrons une réalité incontournable : la rupture est omniprésente. Que ce soit sur la toile d'un artiste, dans les notes d'une composition musicale ou au cœur des théories et des pratiques scientifiques, la rupture résonne comme un écho de nos expériences humaines les plus profondes. Elle incarne à la fois la douleur de la séparation et l'élan vers de nouveaux horizons. À travers cette exploration, nous réalisons que la rupture n'est pas simplement un événement isolé, mais plutôt un processus continu de transformation et de renaissance. Elle nous confronte à nos limites, mais aussi à notre capacité infinie de résilience et d'adaptation. En fin de compte, la rupture nous invite à embrasser le changement, à nous réinventer et à trouver la beauté dans l'impermanence. Elle nous rappelle que, même dans les moments les plus sombres, il y a toujours la possibilité de renouveau et de croissance.

BIBLIOGRAPHY

1. DESARTHE, AGNÈS. 2021. *L'éternel fiancé*. Éditions de l'Olivier. Paris.
2. HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. 1993. *La Phénoménologie de l'esprit*. Traduit par Jean-Pierre Lefebvre, Éditions Gallimard.
3. HEIDEGGER, MARTIN. 1986. *L'Être et le Temps*. Éditions Gallimard. Paris.
4. KÜBLER-ROSS, E., & KESSLER, D. 2009. *Sur le chagrin et le deuil*. Editions Jean-Claude Lattès. Paris.
5. MANCINELLI, SANDRINO. 2022. *Rupture amoureuse. Le début d'une nouvelle vie*. Éditions CONTRE-DIRES. Paris, Introduction.
6. SARTRE, JEAN-PAUL. 1943. *L'être et le néant*. Gallimard. Paris, pp. 514-515.
7. VIEL, TANGUY. 2021. *La fille qu'on appelle*. Les éditions de minuit. Paris, p. 5.

Sites utilisés:

1. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Edvard_Munch_-_Separation_-_Google_Art_Project.jpg, site consulté le 02.05.2024.
2. https://ro.wikipedia.org/wiki/%C8%9Aip%C4%83tul_(pictur%C4%83)#/media/Fi%C8%99ier:Edvard_Munch,_1893,_The_Scream,_oil,_tempera_and_pastel_on_cardboard,_91_x_73_cm,_National_Gallery_of_Norway.jpg, site consulté le 02.05.2024.
3. https://www.museepicassoparis.fr/fr/la-femme-qui-pleure, site consulté le 02.05.2024.
4. https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rupture/70272, consulté le 02.05.2024.
5. https://www.collegedesbernardins.fr/mag-digital/la-medecine-confrontee-aux-limites-questionnements-ethiques-et-sagesse-pratique, site consulté le 03.05.2024.

Documents audio – Youtube

1. https://www.youtube.com/watch?v=MBFQ0NK-xF8

2. https://www.youtube.com/watch?v=eLYyCFuPCX8
3. https://www.youtube.com/watch?v=xyqSAsR_Tms
4. https://www.youtube.com/watch?v=85m-Qgo9_nE
5. https://www.youtube.com/watch?v=XQKYEs4llzg
6. https://www.youtube.com/watch?v=CIfV6TQIhcc

ASPECTS OF BENGESKIAN CITIZENSHIP

Maximiliana Ștefan (Miheț)
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The following article presents the picture of a society in a certain historical, cultural and even social context, namely in the novels of Bengescien, the most important prose writer of the Romanian literature of the beginning of the 20th century.
The novels from the Hallipil cycle brought him notoriety, being considered urban novels, because the action is set in a bizarre capital, a true Thanatic territory. This is the picture of interwar Bucharest, with a society that changes man in his essence. Thus, we witness an incursion into a Romanian space and time, built on new relationships, following the same family through its descendants, the fresh bourgeois of the city.

Keywords: urbanism, society, chronotope, space, architecture

Una dintre funcțiile literaturii trimite la posibilitatea acesteia de a reda tabloul unei societății într-un anumit context istoric, cultural și chiar social.

Cu toate că s-ar putea afirma că romanele bengesciene sunt opere ce nu mai pot propune niciun indiciu de cercetare, la o re-lectură se poate observa că sunt încă direcții neexplorate, cel puțin din unele perspective. Considerată de critica literară drept cea mai importantă prozatoare a literaturii române de început de secol XX, receptată ca autoare a unui roman dens, eclectic, total diferit de ceea ce reprezentase şi adusese în scenă proza românească de până la ea, **Hortensia Papadat-Bengescu** descrie o provincie imaginară animată de indivizi bolnavi, melancolici care nu reușesc să evadeze din cotidianul meschin, iar orice tentativă de părăsire conștientă sau inconștientă, presupune dorința imediată de reîntoarcere, deci orașul este o zonă închisă, un microcosmos izolat.

Romanele din ciclul Hallipilor i-au adus notorietatea, fiind considerate romane citadine în care se resimte principiul lovinescian. Marele oraș, *Cetatea vie*, cum numește Mini Bucureștii, este mediul în care evoluează cu naturalețe personajele. Cronotopul orașului constituie arhitectura interioară a romanului. Odată cu aceste scrieri putem urmări istoria unei citadele, o capitală bizară, un adevărat teritoriu thanatic. Totul se concentrează în jurul acestui cronotop, conturându-se o lume romanescă, un tablou al unui București interbelic, ce proiectează alegoric imaginea perfectă a umanului, aflată în opoziție cu anormalitatea sufletească și hidoșenia morală a unui clan burghez surprins în plină transformare. Societatea, în care progresul se derulează pe orice distanţă şi în orice direcţie, schimbă omul în profunzime, fără ca acesta să-și dea seama, chiar și pe plan fizic prin declanșarea unor boli, îmbătrânire înainte de vreme, singurătate, chiar și moarte.

Hortensia Papadat-Bengescu a reușit să analizeze ca un adevărat psiholog acest aspect în romanele sale. Orașul este un topos suprasolicitat, devenind un metapersonaj. Două valenţe ale oraşului se pot identifica în romane: pe de o parte, o supremaţie a metropolei ce e privită de Mini şi un nefiresc declin al acesteia. Efectele societății asupra individului sunt vizibile chiar și în cele mai ascunse colțuri și evidențiază frustrarea în mai multe ipostaze, în paralel cu boala sufletească și fizică.

Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, aprecia talentul scriitoarei ca al unui adevărat clinician: *„care știe că orice suferință a corpului e și o boală a sufletului"*[1]. Motivul principal al suferinței eroilor săi îl reprezintă orașul care este *„modelul cel mai popular*

[1] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., București, 1966;

pentru romanul arhitectonic[2]*"* și care declanșează o dezordine în rândul oamenilor *moderni*, de aceea cele patru romane din ciclul Hallipilor, *Fecioare despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drum ascuns* (1933), *Rădăcini* (1938), care constituie opera de maturitate a autoarei, sunt considerate romane citadine cu întâlniri mondene, cu o burghezie machiavelică, cu viziuni bolnave, angajată în diferite conflicte sociale și care urmărește doar obținerea de averi și grija pentru păstrarea lor, pentru a parveni în ierarhia socială și pentru a li se uita originile umile, urmașii parveniților fiind lipsiți de energie și de dorința de a acumula mai mult, descoperind luxul și atracțiile vieții mondene, *„o mixtură de oameni de cele mai disparate origini, care încearcă a constitui o clasă de elită ... cultivând viața senzațiilor moderne"*[3].

Textul-efigie al **Hortensiei Papadat-Bengescu** rămâne ***Concert din muzică de Bach*** (1927), în care suntem martori la o incursiune într-un spațiu și timp romanești, construite pe noi relații, urmărind aceeași familie prin urmașii săi, proaspeții burghezi ai orașului. Se poate observa o paralelă între destinele imaginate și arhitectonica orașului, *„arhitectura veche a oraşului, cochetă şi variată, armonioasă este ameninţată de acea nouă, disproporţionată şi «ponderoasă»: două stiluri arhitectonice care exprimă două moduri diferite de a trăi*[4]*"*. Aici, citadinul, lumea modernă a capitalei este descrisă prin intermediul concertului, un eveniment monden, condus de muzicianul Victor Marcian, violonist, pianist și dirijor de renume european, care personifică aspirațiile umane superioare doar prin muzică. Așadar, *Concert din muzică de Bach* poate fi încadrat ca o apariție în deplină modernitate datorită inovațiilor aduse de autoare, precum citadinismul, tipologia personajelor și analiza psihologică a acestora și prezența personajelor reflectorii superioare celorlalte.

Concertul din muzica de Bach mi s-a prezentat deodată şi ca titlu, şi ca axă de construcţie. [...] pe măsură ce scriam, aveam impresia că îmbinarea şi dozarea caracterelor şi acţiunilor mă împresoară în chip simfonic[5], afirma **Hortensia Papadat-Bengescu.** Concertul este nucleul prezent și ca titlu în jurul căruia se desfășoară tragediile și conflictele, interesele meschine, planurile ariviste, pe care autoarea le observă într-un mod foarte personal, și anume, sunt urmărite familiile Drăgănescu, Rim și Maxențiu. De fapt, scriitoarea este interesată în roman, de demascarea viciilor paraziților, de raportul dintre provincie şi capitală, de migraţiunea provinciei în capitală, de adaptabilitatea provincialului la viaţa capitalei, în acest fel condamnând snobismul.

Spațiul în care se desfășoară acțiunea romanului *Concert din muzică de Bach*, este un spațiu urban în care eroii par să fie acomodați cu condițiile impuse de moda timpului, condiții care odată îndeplinite le oferă unele avantaje, precum un trai de lux, *„Era aproape cu neputinţă să treci câteva zile în şir pe faimoasa Calea Victoriei fără să întâlneşti pe oricine ai fi vrut sau n-ai fi vrut. Bucureştiul rezolvă problema de a fi mare şi de a fi mic deodată, provincie şi capitală. Atribute duble, combinate în proporţii dozate machiavelic, ce-i compun caracterul distinctiv. Progresul chiar al oraşului respectă aceeaşi lege, se desfăşoară pe orice distanţă şi în orice direcţie, fără a-şi pierde mişcarea în jurul nucleului. Firele, cât de lungi, se deapănă în jurul acelui miez viu, care, astfel, nu se deplasează din nicio schimbare. Tot ce e nou se intercalează în spaţiile libere sau se substituie fără a rupe ritmul special al*

[2] Sharon Spencer apud Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, ediția a III-a, Editura Paralela 45, Cluj, 2003;
[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ediția a II-a*, Editura Minerva, București, 1985, pag. 740;
[4] Ioan Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Princeps Edit, Iaşi, 2002, p. 81;
[5] https://irinamlajeru.wikispaces.com/file/view/**Hortensia**+**Papadat**.doc;

urbei, şi oamenii, asemeni prin toate prefacerile lor, vin de pretutindeni acolo, în inima strâmtă a oraşului, ca şi cum viaţa le-ar fi o permanentă recreare"[6].

Spațiul urban este prezent atât ca un spațiu deschis (plimbările cu tramvaiul, bulevardele Bucureștiului, magazinele, sanatoriile etc., ce sugerează o falsă libertate), cât și ca un spațiu închis (casa nouă a Rimilor în centru fiind odaia de primire dotată după moda vremii, palatul lui Maxențiu cu odaia muribundului, casa Elenei Drăgănescu unde se desfășoară seratele și concertele, cinele și alte întâlniri cu salonul, decorul modern, locul practicilor protocolare, al perfidiei, al conformismelor şi preţiozităţii, câmp de forţe contrarii şi vanităţi ridicole). Întregul ciclu bengescian abundă de descrieri ale interiorului, care sunt făcute cu un ochi feminin foarte avizat.

Parcurile sau grădinile constituie o formă a refugiului, care prevestesc crizele personajelor, fiindcă se metamorfozează, intrând în tandem cu trăirile acestuia. Grădinile de reședință au o simbolistică aparte, importanța acestora cunoscând astfel diferite niveluri. Grădina din jurul moșiei familiei Hallipa apare ca o încercare de re-construire a unui spațiu sacru. Ceea ce este, însă, ușor de remarcat, este faptul că locuitorii orașului își caută elemente de relaxare, de petrecere a timpului liber, întâlnire pentru a se simți bine.

În urma unei analize minuțioase a textului, acest roman poate fi concentrat într-o înșiruire de cuvinte-simboluri: snobism, naivitate, parvenitism, carierism, arivism, aviditate, primitivism, mahala, instinctivism, involuție, infidelitate, vulgaritate, frivolitate, dezinvoltură, viciozitate, egoism, frustrare, declin, adulter, picanterie, anomalie, meschinărie, imoralitate, cinism, dispreț, inestetic, sinuozitate, disimulare, nevroză, degradare, demagogie, vinovăție, remușcare, disperare, goliciune sufletească, uscăciune morală, morbiditate. Un rol important în crearea acestei atmosfere în concordanță cu trăirile personajelor îl are orașul ce constituie pretextul derulării întregii acțiuni a romanului, o poveste ce se derulează, în schimb, într-un mediu cu totul diferit față de ce am întâlnit în romanele interbelice românești. Orașul este perceput ca un spațiu al evadării care fascinează. Pentru Mini „Cetatea vie" este totul, iar orice părăsire a ei, voluntară sau involuntară, presupune dorința imediată de reîntoarcere în acel spațiu. „Cetatea" reprezintă spațiul sacru cu tot ce cuprinde aceasta: străzi, restaurante, case, oameni, o cetate ce atrage, dar, în același timp și transformă. Un simbol al acestui spațiu exterior este strada, un loc care atrage indivizi anonimi, care ajung să definească acel spațiu, deci spațiul se transformă în același tip cu indivizii care îl populează, astfel actantul ajunge să se identifice cu spațiul, cu orașul în totalitatea sa. În acest sens, strada devine un laitmotiv al romanului bengescian.

Am constatat că spațiul nu este doar un cadru al desfășurării acțiunii, ci îndeplinește mai multe funcții, precum ar fi crearea atmosferei, caracterizează personaje, complice al personajului, evadarea prin tranziția dintr-un loc în altul, tranziție care aduce cu sine, de cele mai multe ori, distrugerea idealurilor și metamorfoza individului, până la pierderea identității. Spațiul este martor tăcut al acțiunii, dar și al schimbărilor ce se produc, ilustrează dihotomiile sacru-profan, finit-infinit. Toate aceste funcții ale spațiului converg către un singur punct: relația de interdependență dintre spațiu și personaj.

Eugen Lovinescu aprecia activitatea Hortensiei Papadat-Bengescu *ca o contribuție hotărâtoare la procesul urbanizarii literaturii noastre*[7], o frescă a vieții orășenești sau în Sburătorul *„Concertul din muzică de Bach creează definitiv un gen. În procesul mult discutat al urbanizării literaturii noastre, acest roman constituie un fapt incontestabil"* [8].

[6] Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzica de Bach*, Editura Cartea Românească Educational, București, 2019, p. 117;
[7] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Litera, Chișinău, 1998;
[8] Eugen Lovinescu, *Sburătorul*, serie nouă, anul IV, nr. 6, 1926;

BIBLIOGRAPHY

1. Vancea, Viola, *Hortensia Papadat-Bengescu: universul citadin, repere și interpretări*, Editura Eminescu, București, 1980;
2. Crohmălniceanu, Ovidiu S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol/I, Editura Universalia, București, 2003;
3. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Litera, Chișinău, 1998;
4. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Concert din muzică de Bach*, Editura Litera, București, 2010, ISBN: 978-973-675-796-9 ;
5. Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., București, 1966;

BIBLIOGRAFIE ELECTRONICĂ

https://irinamlajeru.wikispaces.com/file/view/Hortensia+Papadat.doc

THE CRITICISM OF TOTALITARIAN SOCIETY - EUGÈNE IONESCO AND DANIIL KHARMS. THE WORK CASES OF THE KILLER AND ELISAVETA BAM

Paul-Cristian Albu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The purpose of the paper is to offer a panoramic view of how the criticism of the totalitarian society is being reflected in the Killer and Elisaveta Bam playworks, in a world marked by the indigence of the truly moral repairs which embraces and encompasses authoritarianism. I am interested in discussing how their exception can be understood in a world on the way to being animalized politically. Meanwhile, the purpose of my scientific research is, to sum up how these writers manage to express the idea of their creative originality by referring to the social condition, in an ordinary world. It is important to mention that these playwriters want to transgress the human condition and I will use the technique of closely reading the texts aforementioned, focusing my attention on the expression of the idea of the Absurd in contemporaneity. The use of creative language and the exploitation of the Absurd will be regarded as a sense of making visible the new manner of the reception of the New Theatre.

Keywords: Totalitarianism, human rights, strange people, democracy, society

1. Introducere

Studiul meu își propune, în momentul de față, să aducă în discuție modul în care se reflectă critica societății totalitare la Eugen Ionescu și Daniil Harms într-o lume marcată de vicisitudini de natură politico-socială, rezumându-mă la particularitatea personajelor într-o lume pe cale de a se aneantiza și care prezintă o sumisiune indicibilă față de abrutizarea gândirii umane. Mă rezum, ca punct de referință, la o serie de lucrări critice care pun în exergă maniera în care se manifestă excepționalitatea personajelor Bérenger și Elisaveta Bam prin intermediul cărora se va scoate în evidență deperdiția valorilor autentice care ar constitui un suport veridic pentru orice societate unde se pronează libertatea umană.

În momentul în care mă raportez la nonconformismul acestor personaje, este indispensabil de a afirma că mă confrunt cu surse variate al căror conținut este deținut de marca eteroclitului. În acest caz, afirm că atenția mea posedă o propensiune asupra unui subiect sensibil, ba chiar aproape inexistent în critica literară românească și universală, respectiv abhorarea principiilor care constituie suportul totalitarismului în societățile autoritare (română și rusă). Scopul meu este de a evidenția, cât mai succint și sintetic, aspectul menționat care se inserează în categoria teatrului absurdului.

În acest context, se cuvine să afirm că unii cercetători și-au îndreptat totala atenție asupra analizei separate a operelor *Ucigaș fără Simbrie* și *Elisaveta Bam*, precum și a prezentării diferențiate a viziunii despre universul înconjurător pe care o comportă autorii care au creat operele precizate.

De aceea, este primordial să acord atenție, la un grad elevat, manierei în care excepționalitatea lui Harms și Ionescu ranforsează reflectarea criticii totalitarismului într-un univers marcat de indigențe elementare în susținerea unei viziuni liberale asupra destinului uman, într-un cosmos care nu va poseda capabilitatea de a fi surpasat de către ființele habituale.

În această lucrare, am avut câteva abordări de ordin general în care am prezentat tentativa de a oferi o conturare a viziunii pe care o au cei doi autori asupra lumii pentru ca

actul comprehensiv al acestui aspect să se perceapă mai facil de către publicul larg format din lectori experimentați și inocenți. Alte subcapitole care aparțin acestei lucrări designează o contextualizare a caracteristicilor teatrului absurdului pentru o înțelegere mai profundă a criticii societății totalitare.

2. Definirea conceptului de excepționalitate

Terminând de oferit câteva detalii în introducere despre ceea ce îmi propun să aduc în discuție, în acest subcapitol voi consacra o parte a studiului definirii excepționalității așa cum se manifestă în cele două opere, având în vedere de a mă rezuma la personajele principale Elisaveta Bam și Bérenger.

Întâi de toate, voi introduce aserțiunea conform căreia sememul excepțional comportă diferite definiții, însă un aspect este cert și acela că lexemul denumit provine din latinescul *exceptio, exceptionis* care designează extraordinarul unei gândiri sau acțiuni în plenară corelație cu un eveniment care a jalonat un aspect primordial dintr-o societate care prezintă un ecart sau o proximitate în raport cu timpurile în care ne grefăm existența social-umană. Altfel exprimat, această excepționalitate se rezumă la devoalarea esențialității originalității umanității, indiferent de epoca istorică traversată de ființe umane care își inserează intelectul în sfera sememului *diversitate*.

Excepționalul mai poate desemna și condiția anostă, futilă și tragică a omului care tentează de a-și surpasa condiția habituală, deoarece are senzația că totul este supus maledicției, neînțelegerii absolute cu Alteritatea, ranversării și destructurării paradigmei de libertate plenară unde totul era supus prezervării reperelor ancestrale care puneau în exergă o manieră dicibilă de expresie a oricăror concepte considerate vetuste, în cotidianitatea actuală. Această ființă dotată cu inteligență, adeseori, supraumană nu prezintă capabilitatea de a se satisface totalmente, deoarece libertatea de a observa totalitatea unitară a regulilor după care se ghidează umanitatea ar fi retrecisată din cauza sumisiunii unor suplicii ale diferiților protagoniști care ar fi obligați să accepte niște convenții habituale pentru a se aclimatiza într-o lume plină de elemente mediocre, machiavelice și care nu comportă capacitatea de a-i înțelege rafinamentul, afinitatea pentru spiritul liberal, precum și amenitatea față de diverși oameni care să îi ofere probabilitatea de a comunica și trăi în armonie deplină cu ceilalți, fiind astfel, un ,, om contemporan alienat și singur''[1]

În cazul ființei excepționale unde tragedia posedă un melanj insolvabil cu suferința, dorința insațiabilă a omului perfect într-un univers lugubru de a-și transgresa condiția habituală se va exprima printr-o purgație a sentimentelor care îi macină inima, printr-o solitudine care îi va determina pe cei din jur să îl estimeze a fi o ființă arierată, prezentând o sumisiune față de sentimentul de disperare și stupefiere în fața unor situații care cuprind o notă de complexitate chiar și pentru persoana care nu are habitudinea și curajul de a devoala veritabilele intenții ale unor ființe preeminente lui, fiindcă se plasează într-un cosmos vorace de aspecte insignifiante ale unui univers care oferă o notă de bizarerie persoanei excepționale marcate de cele mai dificile întrebări și răspunsuri profunde, dar incomprehensibile într-o lume unde probitatea socială este aproape nulă, pe toate planurile.

Excepționalul va cunoaște o complexificare totală a gândirii umane, într-o lume lipsită de repere morale care să jaloneze caracterul judicios al unei persoane și de înțelepciunea indispensabilă acesteia pentru a cunoaște veritabila comunicare cu Imuabilul unde tronează ființe al căror ADN nu se caracterizează prin existența unei atitudini mefistofelice față de celelalte ființe umane. În acest context, se cuvine să afirm că excepționalul se grefează într-un cosmos care va cunoaște criza valorilor autentice, deoarece persoana care deține acest avantaj suprem va fi considerată obsoletă, întrucât nu abdică de la principiile considerate vetuste de

[1] Bassène, Ignace, *Le tragique dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, Presses Académiques Francophones, Saarbrucken, Allemagne, p. 152

oamenii ordinari care aderă la noi provocări pentru a-și demonstra doar limitele care se încadrează unui ansamblu de cutume viciate.

În acest sens, se poate lua în considerare faptul că excepționalitatea constituie un element miraculos în care omul poate evada, considerând că poate să abandoneze un destin care comportă un metisaj irecuzabil cu soarta ireproșabil de tristă a oamenilor a căror existență este plasată în sfera lexemelor-semem *banalitate și bizarerie*.

3. Bérenger-un eratic într-un decor funest

Terminând de grefat o definiție proprie conceptului de excepțional sau excepționalitate, într-o superficie științifică, mă voi opri asupra manierei prin care se întrevede virtualitatea de a aduce în discuție maniera în care se remarcă a lui Bérenger atitudine, plecând de la interogațiile: *Este Bérenger un personaj tragic? sau Cum poate trăi acest personaj într-un decor realmente lugubru?*

Pornind de la aceste întrebări, voi introduce, întâi de toate, aserțiunea conform căreia acest protagonist identificat facil cu dramaturgul absurd Eugen Ionescu abhorează inautenticitatea într-un decor funest, plasându-se, astfel, într-o lume deșirată de sentimente contradictorii, de o dezavuare profundă a intereselor lumii mașinale care aderă la diverse mișcări autoritare și ce recuzează ale sale principii oferite în eritaj, precum: bonomie, mansuetudine, capacitatea de comprehensiune mutuală cu semenii etc.

Acest personaj atestă universalitatea sentimentelor sale într-un cosmos totalmente supus unei maledicții, unui mal prin care se proclamă o angoasă existențială, un tumult grație căruia se exprimă suferința umană în fața unor timpuri marcate de solitudine, stare dolentă imperturbabilă, precum și incapacitatea de a recurge la transgresarea unor chestiuni lancinante care se vor converti în tribulații pentru ființa umană jalonată de disperare în fața unor incertitudini obscure. Această globalizare a sentimentelor este redată prin prezervarea autenticității care se devoalează, adeseori, prin procesul de anamneză al personajului Bérenger/ Ionesco, într-un cosmos în care se remarcă indispensabilitatea de a lua în considerare că personajul nu se regăsește pe sine însuși în această superficie literară funestă, într-o atmosferă funestă prin care se atestă dorința inextingibilă a personajului ori a autorului de a reflecta la o lume marcată de valori apodictice de natură morală unde probitatea și larghețea ar ocupa un loc special.

Din nefericire, autorul se află într-un univers damnat, completamente, unei stări de malițiozitate extremă, unui pesimism incorigibil care se prelungește într-o dezolare și o fosă de natură existențială. În același timp, se cuvine să afirm că actele de expresie ale lui Bérenger comportă o valoare inestimabilă de nonconformism care prezintă un melanj impresionant și indicibil cu afirmațiile marcate de veritate, deoarece, în cazul acestui personaj, cuprins de microbul excepționalității, replicile posedă rolul imbatabil de a atesta că un fragment din eul care se regăsește, la nivel subconștient, în Sine, se devoalează și nu este supus unei camuflări pentru ca lectorul ce realizează pentru prima oară lectura operei *Ucigaș fără simbrie* să aibă capabilitatea de aclimatizare cu normele unei vieți marcate de indigențe principiale în cotidianitate.

În al doilea rând, acest Bérenger rezumă cu o sublimă și profundă abilitate încadrarea eului său într-o lume pe cale de a se demantela din cauza vicisitudinilor istorico-politice al căror impact asupra psihismului propriu va fi negativ și precizez că dovedește justețe de tip inebranlabil când expune dihotomia dintre conținutul său interior și al celorlalte personaje, deoarece trădarea forului interior se acompaniază de expunerea lui în realitatea cotidiană, într-un act pasabil prin care se pot incarna și integra, totalmente sau parțial, sentimentele unui Ionescu nevrotic și instabil, din punct de vedere emoțional, într-un cosmos în care oamenii prezintă o stare de lasitudine în fața ororilor umane pe care le creează diverși lideri autoritari care abrutizează gândirea umană marcată de raționalitate și ordinar.

Această configurație opozițională este exprimată și de prezența unui metisaj al genurilor, al stilurilor și al tonurilor uzitate de către personaje, deoarece se evocă, în linii pline de solicitudine auctorială, incongruența dintre personalitatea autorului care pronează detașarea de conținutul personal și inamovibil al celorlalte personaje care își inserează existența în contingent și care își exprimă cu acuitate dorința insațiabilă de a rejecta exprimarea veritabilei lor identități într-o lume proscrisă sub semnul fatuității, revoltei contra unor circumstanțe habituale, precum și sub zodiacul amfiguricului discursiv care marchează o lipsă indeniabilă a dialogului în activitățile jurnaliere ale omului, ranforsată, la rându-i, de o construcție a operei care se conjugă ,, cu principiul de alternanță și de contrast''. [2]

În acest context, se cuvine să afirm că Bérenger se remarcă și prin prezența unui intelect briliant, cu o capacitate incomensurabilă și indescriptibilă de a-și grefa eul într-o lume cu accente insignifiante, într-un cosmos care se remarcă prin niște indigențe de tip aptitudinal. În această privință, se cuvine să afirm că aceste aptitudini ar reprezenta maniera prin care să se exprime virtualitatea de comprehensiune a unui act al unei mentalități insidioase în care absurdul devine sinonim cu ininteligibilitatea unui veritabil dramaturg într-o nebuloasă a habitualului peremptoriu, perisabil și cu accente macabre.

Bérenger evocă și indispensabilitatea afirmării unei condiții pline de inanitate a vieții într-o lume în care se coagulează, lent, dar cert, ecartul uman, precum și ranversarea noțiunii paradigmatice de comuniune dintre semeni, a libertății prin care se întrevedea virtualitatea de a lua în considerare expresia unor idei bizare și inerte care să certifice prezența unei lumi terne ce refutează cunoașterea unei juisări, a unei comuniuni dintre semeni, a unei lumi marcate de abracadabrant:

Brusc, zgomotul unei pietre care cade la doi paşi de Bérenger, între acesta şi Arhitect

Bérenger : *Of! (Mişcare uşoară de retragere a lui Bérenger): O piatră*

Arhitectul, *fără uimire, impasibil*: *Da. O piatră.*

Bérenger, *se gândeşte, adună piatra, se ridică şi o priveşte în mână*: *E o piatră*!

Arhitectul: *Nu aţi văzut niciodată una?*

Bérenger : *Ba da, ba da... Cum? Se aruncă în noi cu pietre?*

Arhitectul: *O piatră, o singură piatră, nu pietre*

Absurditatea acestor replici augmentează prezența unei incongruențe de gândire prin care limbajul va reprezenta o falsificare a sinelui, fiind o unitate de tip lingvistic prin care se pune în exergă o viduitate fatală, o incapacitate de comunicare cu nuanțe de veritate dintre oameni, un fragmentarism de natură socială.

Totodată, acest limbaj reprezintă și o constelație de semne care oferă probabilitatea de a se deroba din forul interior pentru publicul format din naratari habituali o parte din identitatea care fasonează personalitatea scriitorului, precum și comportamentul oamenilor față de universul sau mediul înconjurător alături de trăsătura comportamentală care se reflectă în raporturile deținute cu celelalte personaje.

În același timp, notez că expresia lui Bérenger prezintă dexteritatea redării incongruenței sau a disonanței dintre universurile interior și exterior, în care se concentrează celelalte personaje, precum: Arhitectul ce reprezintă denaturarea cu nuanță de infinitudine a evenimentelor care prezintă o emergență într-o natură insuportabilă pentru eul lui Bérenger, își certifică doleanța irefutabilă de a evada dintr-un mediu de factură fadă, ostilă și cu puternice accente conservatoare care se vor dovedi, în cele din urmă, jalonate de esența perisabilității. Altfel afirmat, expresia acestui personaj comportă capabilitatea unei ranversări a spectrului psihologic pentru proiectarea lui în cel scenic, intervertire care oferă virtualitatea

[2] Bassène, Ignace, *Le tragique dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, Presses Académiques Francophones, Saarbruecken, Allemagne, 2018, p. 154

unei sesizări a unei autorități imputrescibile grație unei subiectivizări indefectibile sau imuabile a universului cotidian unde ființa umană își grefează destinul mizeros.

Limbajul va deține și semnificația indubitabilă de a reprezenta acțiunea conflictuală care se desfășoară în cadrul eului acestui personaj, Bérenger și în eul celorlalte personaje grație autenticității personajului principal care crede în valori precum: libertatea individuală, colectivă și deferența conducătorilor față de drepturile supușilor.

Experiența cu alteritatea îi oferă lui Bérenger probabilitatea de a considera că interacțiunea oferă posibilitatea unei emergențe a unui absurd inebranlabil care exprimă angoasa, anostul, depresia și suferința din cauza unui univers care se va aneantiza, treptat. De asemenea, personajul ia în considerare că această habitudine de a lua contact cu realul se acompaniază de originalitatea auctorială care nu convertește în aspecte alogene gândirea acestuia, ba mai mult, autorizează și avuează prezența unei creativități aparte care se reflectă prin acțiunile sale pentru exprimarea unei excepționalități neînțelese, într-o lume în care niște conducători arierați pronează abrutizarea oamenilor de rând.

4. Bérenger alias Ionescu sau despre denunțarea regimurilor totalitare în România anilor '30

În acest context, se cuvine să introduc aserțiunea conform căreia Eugen Ionescu va prezenta o sumisiune față de condiția umană plină de angoasă, deoarece acesta se grefează printre persoanele literare care denunță vicisitudinile istorice din anii '30 când o parte a Tinerei Generații, constituite, în anul 1927, aderă la ideile unei mișcări extremiste intitulate Mișcarea Legionară la ale cărei concepte și idei vor adera scriitorii franco-români Mircea Eliade și Emil Cioran.

Eugen Ionescu va fi un personaj care se va încadra facil într-o țară numită România Interbelică plină de maledicție pentru un scriitor care va cunoaște angoasa, revolta, precum și detestarea propriilor camarazi care vor cunoaște deperdiția reperelor morale într-o lume abrutizată de conducători cu gândire malefică într-un secol care se pivotează ,, de pe malurile Senei până pe cele ale Dâmboviței'' (Laignel-Lavastine, 2002: 34) și care își fondează existența într-un climat de inchietudine și de fragmentarism social, fiindcă urmările Primului Război Mondial vor acorda o amprentă traumatizantă pentru indivizi diverși, atât din România, cât și din Germania sau Franța.

Aceste spirite inedite în al căror destin este realizată eboșa personalității Eugen Ionescu revendică o voință de reînnoire a spiritului autentic românesc și de transgresare sau separare de spiritul vechi dinaintea Primului Război Mondial, estimat a fi vetust. În același timp, există virtualitatea de a exprima că ideologia pe care o pronează Tânăra Generație comportă un caracter și o dimensiune eterogenă datorită prezenței unor intelectuali cu preocupări și din orizonturi compozite.

Temele pe care această mișcare le valorizează se circumscriu spiritului din 1927 și se definește prin coordonate similare sau sinonime cu cele pe care generația anilor 1930 le punea în exergă, în Patria Iluminismului, devenită, tardiv, în conștiința habituală și intelectuală românească, sora mai mare a României.

Actul de emergență al acestei tinere generații pe scena culturală din Regatul României care se va constitui în Grupul Criterion este antamat în anul 1927. Totodată, se cuvine să se noteze faptul că Mircea Eliade, la vârsta de douăzeci de ani, debutează prin publicarea în revista *Cuvântul* a unui ciclu de douăsprezece foiletoane intitulat *Itinerariu Spiritual*.

De asemenea, există probabilitatea de a exprima că autorul rejectează, în linii indefinisabile, valorile pe care *l'ancienne génération* le proiecta în cotidianul marcat de activități jurnaliere insignifiante, în Epoca Frumoasă, după cum avea să avueze: ,,Credeam că experiențele pecare le trăisem, în special, rezerva mea din ce în ce mai agresivă față de

valorile antecesorilor mei, nu îmi aparțineau propriu-zis, ci constituiau, ori trebuiau, mai degrabă, să constituie experiența decisivă a tuturor celor din generația mea '' [3]

În acest context, se cuvine să afirm că Tânăra Generație comportă marca unui fenomen cultural și politic indeniabil din România Interbelică. Din punct de vedere cultural, aceasta înglobează într-un ansamblu indefectibil talentatele spirite originale dintr-o țară arierată și xenofobă, unde vor emerge pe scenă scriitori, precum: Barbu Fundoianu, născut Vecsler, în urbea-capitală a Moldovei, Eugen Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, pictori ca: Victor Brauner sau sculptori precum Constantin Brâncuși.

Acest fenomen reprezintă o singularitate de natură delicată la nivel european, ba chiar internațional, deoarece scriitori precum Mihail Sebastian, Eugen Ionescu sau viitorul monah de origine iudaică, Nicolae Steinhardt au fost amfitrionii pronării ideilor social-democratice, pe când Emil Cioran și modelul elitei tinere bucureștene, Mircea Eliade, au achiesat la ideile național-socialiste racordate la ideile Gărzii de Fier.

Acest Bérenger își demonstrează incapacitatea de aclimatizare în România antisemită care prezintă un metisaj cu xenofobia contra evreilor și rromilor, deoarece viitorii săi prieteni parizieni s-au convertit în defensorii unei abhorări ale drepturilor minorităților naționale, prin combaterea ideilor liberal-occidentale, a democrației, valori pronate cu vervă incomensurabilă de elita, în mod veridic, francofonă și francofilă a țării.

Acest curent ideologic de inspirație naționalistă condusă spre șovinism poseda ca suport inebranlabil cultul iraționalității, al despotismului ,,absolut'', a detestării pluripartidismului, a parlamentarismului și a influențelor de natură alogenă.

Aceste caracteristici se desprind și din citatul eliadesc din *Itinerariul* prin care anunță că: ,,Valorile pe care noi le facem să triumfe nu-și au originea nici în economia politică, nici în tehnică și nici în parlamentarism'' (Mircea Eliade, Itinerariul).

În acest caz, se cuvine să precizăm că existenței ,,rațiunii suficiente'' și a spiritului occidental, i se prezintă în relație dihotomică vivificarea autenticității românești, a materiei biologice a poporului român și a etnicului.

Bérenger, un veritabil conflictual se regăsește în raport dihotomic cu Cioran, un tânăr născut la data de 8 Aprilie 1911, la Rășinari, într-un sat montan din Transilvania, situat la puțini kilometri de Sibiu. E indispensabil de a menționa că, în epocă, orașul aparține Imperiului Austro-Ungar și că, în 1918, va fi ratașat, la fel ca întreaga Transilvanie, Regatului României. Emil avea, la acea vârstă, aproape zece ani.

Aceste aspecte sunt importante de consemnat, deoarece acest tânăr a prezentat o imersiune inconturnabilă într-un univers care a prezentat o animozitate dintre două grupuri importante, sașii majoritari din Sibiu și românii din Mărginime transportați în urbea lui Hermann. Acest conflict a fost ranforsat, în special, de rejectarea de către elitele transilvănene, în linii retrecisate, a centralizării puse sub semnul importanței de către burghezia bucureșteană.

Există virtualitatea de a lua în considerare că puseul naționalist și, inițial, xenofob al lui Cioran să fi fost pus în exergă de plasarea acestuia într-o superficie germanică reprezentată de Grupul Etnic German ale cărui idei erau deja în congruență cu cele pronate de Partidul Nazist. Afirm, inițial, deoarece tânărul Cioran și-a elaborat și manifestat sentimentele germanofile și germanofone prin inițierea sa intelectuală, în acest mediu, prin prezența unor lecturi primordiale în limba lui Goethe din Kant, Nietsche, Heidegger, Otto Weininger, Georg Simmel, Schopenhauer etc.

Antisemitismul lui Cioran, plasat în relație dihotomică sau opozițională cu libertinajul lui Ionescu/Bérenger se remarcă prin fascinația pe care tânărul bursier al Fundației Humboldt

[3] Mircea, Eliade, *Memorii I (1907-1937). Promisiunile echinoxului*, Paris, Gallimard, 1980, (tradus din română de N. Grigoresco), p. 189

a avut-o față de Hitler, acest aspect fiind necesar de a fi analizat din două puncte de vedere distincte și complementare.

Dintr-un punct de vedere particular, se remarcă exemplaritatea hitlerismului în fața unei stări a derelicțiunii poporului român, iar dintr-un punct de vedere general, național-socialismul se dovedește a fi o alternativă demnă de luat în considerare în cazul crizei pe care o traversează Europa.

Acest context face trimitere la convingerea că există un caracter depășit al rezistenței romantice în ceea ce privește intrarea României în cadrul modernității. Cioran dorește să umple viduitatea culturală a poporului român și prin dorința de a tranzita de la o cultură minusculă la o etică având în centru responsabilitatea. Acest aspect poate fi pus în evidență prin prezența unui defensor al brutalității, după cum reiese din scrisoarea adresată lui Petru Comarnescu din Berlin:

Câțiva dintre prietenii noștri se vor gândi că am devenit hitlerist din oportunism. Pentru a-ți spune adevărul, există lucruri, aici, care îmi plac și sunt convins că un regim dictatorial ar ajunge să triumfe marasmul nostru autohton. În România, doar teroarea, brutalitatea și hărțuirea continuă ar putea schimba ceva. Ar trebui arestați toți românii și bătuți până la sânge, nu văd altă soluție pentru ca un popor atât de superficial să poată intra în Istorie, dar ce am putut face în fața cerului pentru a spăla rușinea care marchează acest popor fără istorie?[4]

Mircea Eliade, un alt scriitor opus lui Bérenger, este unul dintre simpatizanții Gărzii de Fier, însă infiltrarea acestuia în sânul acestei mișcări rămâne un subiect controversat. În această privință, se cuvine să amintesc faptul că această conversiune a fost determinată de evoluția lui profesională, fiind asistentul lui Nae Ionescu, un simpatizant al Legiunii Arhanghelului Mihail, privind în manieră favorabilă acțiunea colectivă a acestei mișcări fasciste care a fost marcată de problematica națională și de prezența ortodoxiei. Dată fiind importanța religiei ortodoxe în sânul mișcării, precum și metisajul dintre credința poporului român și național-socialismul românesc, Mircea Eliade va proceda la o reflectare dezvoltată asupra rolului intelectualilor în sânul mișcării, precum și asupra unei necesități de a acorda atenție grefării în istoria culturală a poporului român a unor nume esențiale, printre care figurează cele amintite anterior.

Discuțiile cu prietenul său, Mircea Vulcănescu, l-au determinat pe scriitor să intre în politică și să abdice de la propria ,, îndeplinire personală pentru binele celui mai mare număr''[5] În acest context, se cuvine să introduc aserțiunea adițională conform căreia voiajul efectuat în India ar putea reprezenta o cauză diferită a grefării sale în sânul acestei mișcări datorită unui melanj dintre politică și spiritual, sinteză pe care o întrevede în sânul Gărzii de Fier. Dresarea paralelei dintre doctrina promovată de liderii indieni și membrii Legiunii este capitală pentru comprehensiunea conceptului de eliminare a Ego-ului, a credinței în puterea care acționează din puritatea Sinelui, indispensabilitatea imolării în numele unei națiuni, precum și avatarul pe care îl va cunoaște Omul Vechi.

5. Elisaveta Bam-un personaj excepțional într-o piesă de teatru inedită

Terminând de oferit detalii ample despre Bérenger/ Ionescu în comparație cu bunii săi amici parizieni, atenția noastră este plonjată acum asupra protagonistului Elisaveta Bam din opera cu nume eponim. În acest caz, vom fi surprinși să observăm că Elisaveta Bam reprezintă o ranversare sau o diluare a conceptelor tradiționale pronate de autoritatea țaristă, precum și vituperarea ideilor pe care omul nou trebuie să le îmbrățișeze sub tutela stalinismului. Acest ecart față de viziunea țaristă de autoritarism se regăsește, la nivel

[4] Scrisoare inedită din 27 Decembrie 1933, Manuscriptum (București), nr 1-2, 1998, p. 234

[5] Mircea Vulcănescu, „Istoricism prin resemnare în spiritualitatea Tinerei Generații'', *Dreapta* (București), 26 Martie 1933

dramaturgic, prin oferirea unui avatar al omului nou cu înfățișare despotică și tenebroasă care va poseda trăsături scabroase, malițioase și care nu va tenta sau reuși să își prezerve identitatea personală într-o lume care prezintă o sumisiune pe care o exercită Stalin asupra rușilor habituali, aceștia fiind ,, privați de universul fizic și al comunității umane''[6].

Legându-ne de citatul inserat anterior este indispensabil de a nota că Elisaveta Bam trăiește într-un decor în care Malul absolut cunoaște infinitudinea și unde, în realitatea jurnalieră, Stalin este o divinitate care este autistă la atrocitățile pe care majoritatea poporului rus le traversează, fiind, astfel, o constelație infinitezimală de care lumea se acroșează, crezând că acesta ar fi avut capabilitatea de a aduce o rază de speranță pentru acei ruși care au fost terorizați de evenimentele orifice la care au luat parte, de-a lungul secolului al XX-lea.

În acest context, ni se impune, automat, să luăm în considerare că acest personaj istoric refutează ideea de a contribui la prezervarea ordinii clasice existente de la Petru cel Mare și până la Revoluția din 1917, precum și a actului comprehensiv optimal asupra existenței celorlalte personaje care joacă un rol lugubru pe scena politică și habituală rusă, Stalin fiind, în cele din urmă, un mefistofelic bizar, camuflat, în cadrului debutului politic și care va poseda dexteritatea de a-și devoala veritabila existență prin aportul său la refacerea unei ,,societăți perfecte'' grație spleen-ului existențial și al disperării față de care poporul prezintă o sumisiune indescriptibil de negativă.

Pe această cale, există virtualitatea de a menționa că personajele care se grefează în acest cerc vicios trăiesc într-o stare de inchietudine unde totul este supus unui ,,joc al omului și al destinului său''[7]

În această privință este indeniabil de a nu preciza că noțiunea de absență a superputerilor staliniste comportă un raport sinonimic cu ideea unui demiurg politic ce rejectează ideea aducerii vreunei speranțe, a unui ajutor în salvarea economică, socială și psihologică a personajelor, acestea fiind conștiente de absența acestor puteri în clipa în care așteaptă salvarea în van. În această privință, se cuvine să afirmăm că, în opera lui Daniil Harms, ,,a vorbi despre Dumnezeu, înseamnă a vorbi despre un absent''[8]

Acest Dumnezeu care se intitulează Iosif Vissarionovici Stalin este un demiurg autoritar de care omul rus se acroșează pentru a jalona dorința sa de libertate și unitate care se va înscrie în sfera elucubrațiilor, a unei himere periculoase. În acest context, se cade să iau în considerare că Trinitatea formată din Lenin-Stalin-Hrușciov promite o salvare rusului de ordinul rizibilului și al scabrosului, de care citadinii și țăranii ruși se acroșează din cauza vacarmului întreținut de teroarea țaristă care autoriza exprimarea unui dezastru diferit de cel pronat de trinitatea politică menționată.

Raportul de ecart politic și social care se va stabili între Stalin și restul poporului rus posedă un raport de logos cu ideea de conflagrație mondială care era pe cale de a se crea, de a se concretiza, în plan politic, prin existența celui de-al Doilea Război Mondial unde un alt titan tiranic se va ridica, în Occident, pentru a oprima și ucide evreii, homosexualii și popoarele slave (polonezii, ruși) alături de comuniști și alți opozanți politici. Acest război era ,, într-un proces de facere'' [9]

Această imagine a lui Stalin Demiurgul este concepută în mintea rușilor maladivi care cred în minunile sale aparent nesperate și insignifiante, fiind considerat un sfânt de către rusul anilor 1930 care estima că este o ființă magică dotată cu puteri supranaturale care îi ordonează universul personal și îl ajută să scape de o suferință de ordinul infintului provocată, anterior, de către Vladimir Lenin.

---

[6] Goldmann, Lucian, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959, p. 41

[7] *Ibidem*

[8] Onimus, Jean, *Beckett*, Paris, Seuil, 1968, p. 75

[9] Octavian, Saiu, *Beckett. Pur și simplu*, București, Paideia, p. 69

6. Stalin-un tiran absolut

Iosif Stalin a fost un conducător tiranic ce a fost născut dintr-un tată gruzin și o mamă originară din Osetia, dobândind gradul suprem de General al Uniunii Sovietice, fiind și un revoluționar bolșevic care a devenit conducător în urma derulării Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, punând în aplicare Marea Epurare, după un timp de represiune în care totul s-a întâmplat, după 1937, odată cu apogeul atins de această epurare. Acest personaj politico-istoric a fost cel care a ucis mai mulți oameni decât Hitler, conform afirmațiilor diverșilor istorici și a impus o doctrină personală numită stalinism.

Stalin a procedat la ramplasarea Noii Politici Economice cu planurile cincinale, precum și la substituirea agriculturii individuale cu cea cooperatistă, Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice convertindu-se într-o mare putere industrială, în cursul anilor 1940[10]. În același timp, se întrevede virtualitatea de a insera afirmația conform căreia agricultura de natură sovietică a fost subfinanțată, în timpul deceniului amintit, iar colectivizarea s-a realizat forțat și a întâmpinat opoziția chiaburilor.

7. Concluzii

La o primă analiză, observăm că Eugen Ionescu și Daniil Harms își plasează personajele sub semnul absurdului, deoarece acești doi dramaturgi își grefează personajele care caută eliberarea de sub opresiunea tiranică a unor lideri autoritari în situații totalmente diferite. Totodată, această încadrare rămâne posibilă grație vituperării unor idei fasciste și staliniste, în contexte distinctive, fiindcă acești scriitori rămân trubadurii pronării egalității sociale, a libertăților fundamentale de care oamenii habitudinali trebuie să se bucure.

În al doilea rând, observ că această critică acerbă a regimurilor autoritare se realizează cu ajutorul contiguității limbajului scenic, al termenilor inadvertenți care evocă un efect de bizarerie și provoacă rizibilul lectorului datorită incoerenței replicilor protagoniștilor care alimentează emergența unui vid psihologic ce reprezintă un obstacol irefragabil în comunicarea dintre personajele cu gândire nonconformistă și ceilalți protagoniști. Un alt aspect demn de remarcat este că, în opera lui Ionescu și a lui Harms, se configurează emergența unei angoase perene din cauză că personajele sunt estimate a fi victimele unei realități ordinare fastidioase, malițioase unde persistă, la infinit, stările dolente ale ființei umane care se dovedesc, adeseori, a fi incomensurabil de insuportabile.

În penultimul rând, observ că distorsionarea propozițiilor este uzitată pentru a evidenția mai abitir aporiile cărora sunt supuse personajele, precum și tribulațiile acestora când vine vorba despre dorința de surpasare a condiției umane ordinare, precum și a eliminării din societate a unei gândiri periculoase, aspect dezirabil ce se va grefa sub zodiacul eșuării și al aflicțiunii din cauza imposibilității personajelor de a se detașa sau vida de contingent și de a evada din sfera sumisiunii în fața unei realități insidioase și despotice.

Finalmente, se remarcă existența personajelor lui Ionescu și Harms într-o lume concentrațională din care nu pot evada și nu prezintă dexteritatea de a ieși din matca nesuferită a cotidianității, fiind supuși unei tragedii inimaginabile. Totodată, se poate vorbi, în cazul celor doi scriitori, și despre o apatie sau delir cotidian, deoarece aceștia sunt supuși unor tragedii supraumane, fiind niște ,, șomeri existențiali''[11]

[10] Mandsley, Evan, *The Stalin Years. The Soviet Union 1929-1953*, Manchester University Press, New York, 1998

[11] Simon, Alfred, *Samuel Beckett*, Paris, Belfond, 1983, p. 57

BIBLIOGRAPHY

Bassène, Ignace, *Le tragique dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, Presses Académiques Francophones, Saarbrucken, Allemagne

Eliade, Mircea, *Memorii I (1907-1937). Promisiunile echinoxului*, Paris, Gallimard, 1980, (tradus din română de N. Grigoresco), p. 189

Goldmann, Lucian, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959

Laignel-Lavastine, Alexandra, *Eliade, Cioran, Ionesco*, Presses Universitaires de France, Paris, 2022

Mandsley, Evan, *The Stalin Years. The Soviet Union 1929-1953*, Manchester University Press, New York, 1998

Onimus, Jean, *Beckett*, Paris, Seuil, 1968

Saiu, Octavian, *Beckett*. Pur și simplu, București, Paideia

Simon, Alfred, *Samuel Beckett*, Paris, Belfond, 1983

Vulcănescu, Mircea ,,Istoricism prin resemnare în spiritualitatea Tinerei Generații'', *Dreapta* (București), 26 Martie 1933

DOCUMENTS

Scrisoare inedită din 27 Decembrie 1933, Manuscriptum (București), nr 1-2, 1998, p. 234

ABOUT THE EFFECT OF LITERATURE ON THE READER

Carmen Gabriela Popa
PhD Student, UMFST ,,G. E. Palade" of Târgu Mureș

Abstract: Literature can be discussed endlessly. Literature is life. Through the literary treasure of humanity we can know the depth of the human being. Literary writers have the gift of observing and then expressing in words the essential experiences of people. Literature humanizes, opens new perspectives on life, enriches, confers alternatives, re-births.

Keywords: bibliotherapy, interdisciplinarity, story, the usefulness of literature.

Siamo stati creati in un modo così meraviglioso, con sensi così interessanti (olfatto, gusto, vista, tatto, udito), che ci armonizzano con la natura intera. Gli stimoli dannosi, invece, generati dal modo artificiale di vivere, influenzano il comportamento umano, la salute dell'individuo, quindi il bisogno di guarigione, per il ritorno alla normalità. L'effetto benefico delle terapie tradizionali o non convenzionali per il corpo umano non può ancora essere pienamente dimostrato, ma dobbiamo essere tutti consapevoli che esse sono promosse nel processo di reazione alle sfide permanenti della vita, sfide che ci influenzano positivamente o al contrario. La natura, con la sua immagine e gli aromi che genera, con gli esseri viventi che la abitano, può influenzarci a livello di percezione almeno nella misura in cui possiamo raggiungere questo obiettivo, diventando un processo di consapevolezza e riorientamento in senso benefico di tutto ciò che accade nel nostro universo interiore.

In consequenza, siamo interpellati da tutta una serie di terapie, che sono direttamente o indirettamente correlate a quelle promosse dalla medicina scientifica, tradizionale o non convenzionale. Queste terapie includono l'aromaterapia, come branca della fitoterapia o l'uso di piante medicinali a scopo curativo, la musicoterapia o la tareapia attraverso la musica, la cromoterapia o la terapia attraverso i colori, la terapia del gusto, la terapia tattile, la terapia della polarità (ricarica energetica, tocco quantico), ecc. A tutto questo si può aggiungere la danza e la terapia del movimento, un approccio olistico al trattamento dell'ansia nei giovani o del morbo di Alzheimer negli anziani, oppure la terapia attraverso il sorriso e l'umorismo o la voglia di guardare la vita con serenità.

Un altro tipo di terapia, che svilupperò ulteriormente, è la *biblioterapia.* Questa terapia, come metodo di trattamento nei disturbi o nelle malattie mentali e non solo, è un coadiuvante consigliato per aumentare l'aderenza dei pazienti ai vari trattamenti, per facilitare i meccanismi psicologici di cambiamento. La lettura non potrà mai scomparire, almeno tra le persone che hanno una vita spirituale attiva, vicina al Creatore, perché tutta la rivelazione cristiana ha al centro un unico Libro. Dio ha voluto rivelarsi a noi in un modo molto personale, attraverso la Sua Parola, la *Bibbia*. La parola *Bibbia* è semplicemente il termine greco per *il Libro,* che sarebbe il libro-madre e contiene i testi letterari più antichi, rappresentando la fonte di tutta l'alfabetizzazione. Leggere la Bibbia costringe a leggere altri libri e quindi a sviluppare capacità intellettuali. L'importanza centrale della Bibbia è che l'atto stesso di leggere può avere un significato spirituale. Mentre altre religioni enfatizzano le visioni, le esperienze o persino la meditazione per entrare in contatto con il divino, il cristianesimo insiste sul ruolo del linguaggio.[1] La lingua costituisce il fondamento o la base

[1] Uno sviluppo dell'importanza centrale del linguaggio nel cristianesimo e delle sue implicazioni è realizzato in *The Humiliation of the Word di* Jacques Ellul, Grand Rapids, Mi., Eerdmans, 1985.

di qualsiasi relazione personale. Non saremo mai in grado di conoscere profondamente qualcuno semplicemente stando in sua presenza. Per poter condividere i nostri pensieri e la nostra personalità è sempre necessaria una conversazione. Allo stesso modo, siamo chiamati a conversare con Dio – una comunicazione bidirezionale attraverso il linguaggio – in modo da poterLo conoscere come persona. Proprio come gli esseri umani si rivolgono a Dio in preghiera attraverso il linguaggio, così Dio si rivolge agli uomini attraverso il linguaggio nelle pagine della Scrittura. La preghiera e la lettura della Bibbia sono fondamentali per il rapporto personale con Dio. In questo senso, i cristiani devono essere lettori. La priorità del linguaggio deve essere assoluta per loro, dato che nei tempi in cui viviamo, gran parte della società abbandona l'attenzione al linguaggio a favore dell'immagine. Quindi, un modo per raggiungere questo obiettivo è semplicemente leggendo. Se coltiviamo l'amore per la lettura, se facciamo della lettura un'abitudine e un piacere, allora possiamo rafforzare le strutture di pensiero che portano a una società sana e libera.

Continuando il ragionamento di cui sopra, che rafforza l'idea che la pianificazione, il pensiero, l'immaginazione e la creatività siano processi incoraggiati attraverso la lettura, possiamo scoprire che la lettura è, di per sé, un'esperienza che può anche raggiungere il recupero della sofferenza (essendo incoraggiati, a questo proposito, da molte esortazioni nella Bibbia).

Va notato, nel contesto dell'analisi di questo argomento, che la biblioterapia è di diversi tipi. "Esiste una forma di *biblioterapia creativa* (spesso utilizzata nei gruppi terapeutici in cui poesie, racconti e narrativa vengono letti e discussi in gruppi in base agli argomenti scelti), una forma di *biblioterapia dello sviluppo* (spesso utilizzata in contesti educativi per spiegare alcuni argomenti delicati come la pubertà a bambini e/o adolescenti), la *biblioterapia prescrittiva* (chiamata anche *auto-aiuto*, che prevede l'utilizzo di determinati materiali o quaderni di esercizi su argomenti specifici quali: tecniche di respirazione o mindfulness, regolazione emotiva, ristrutturazione cognitiva, ecc.). Ci sono anche programmi specifici di biblioterapia che prevedono la collaborazione interdisciplinare tra librai, medici e terapisti e facilitano il prestito di libri su argomenti specifici, raccomandati in terapia o trattamento".[2] Possiamo facilmente divertirci al pensiero che, se gli psicologi hanno la frustrazione di non poter prescrivere farmaci, hanno un'alternativa prescrivendo *libri* che, in molte situazioni, hanno notevolmente sostituito la procedura delle cure classiche. La letteratura, come altre arti, può permetterci di viaggiare con l'aiuto della nostra immaginazione, illimitata nel tempo e nello spazio, per osservare, imparare e, perché no, per divertirci. Possiamo prosperare in questo processo perché la finzione, per quanto strana possa sembrare, eccelle nell'aiutarci a *vedere* la verità dove non l'abbiamo mai vista prima. Esaminare la letteratura come svago e divertimento dimostra che la lettura può essere un modo saggio e prezioso di usare il tempo libero. La discussione sulla persuasione può condurci alle tecniche comuni usate dagli scrittori per convincere i lettori di quanto sia vero il loro mondo immaginario. L'argomento di un'opera letteraria, in sé e per sé, non è una base appropriata per determinare la moralità della letteratura. Molto più importante può essere la prospettiva morale dell'opera letteraria in questione o l'effetto che ha sul lettore.

L'approccio scientifico all'effetto della letteratura sui lettori è interessante e spiegato dagli psicologi come segue: "Con la scoperta, a metà del secolo scorso, dei *neuroni specchio* – quei neuroni che si accendono sia quando compiamo un'azione nostra, sia quando vediamo qualcun altro agire – la neuroscienza dell'empatia è diventata più chiara, e la ricerca negli ultimi anni attraverso la risonanza magnetica mostra che, il cervello di una persona che legge di un'esperienza stimola le stesse regioni neurologiche di quando effettivamente vive

[2] Sabina Strugariu, *Tra mito e verità*, Pagina di psicologia, 01.11.2021, Fonte: https://www.paginadepsihologie.ro/intre-mit-si-adevar-cu-sabina-strugariu-biblioterapia

quell'esperienza. I libri, attraverso il loro potere di raccontare una storia – reale o immaginaria – ci trasportano in un ambiente neutro dove possiamo esplorare, attraverso un narratore oggettivo o un personaggio simile a noi nella sua soggettività, soluzioni a situazioni di vita, senza dover affrontare, in modo reale, ogni opzione. È, se vogliamo, la forma primaria di realtà virtuale. Leggere di persone come noi, che attraversano situazioni come noi, che si sentono come noi in un momento, o pensano come noi in un altro, o che hanno reagito come noi a un certo punto, o che si pongono le nostre stesse domande o, al contrario, sono completamente diverse da noi, ci porta faccia a faccia con la nostra comune umanità e la profonda complessità che sta alla base della nostra esistenza e interazione. Indipendentemente dalla nazionalità o dalla cultura, dalla tradizione o dalla lingua, le persone hanno scritto delle stesse cose, da prospettive diverse: si interrogano sul significato della vita, sulla libertà, la responsabilità, la morte, la solitudine, il lutto, la connessione, la speranza, il dolore, le risorse e l'immaginazione, sulla bellezza, sull'arte e sull'evoluzione".[3]

Un problema difficile rimane la corretta selezione delle letture che sarebbero raccomandate come terapia in varie situazioni mediche. "Se qualche secolo fa un filosofo o un letterato poteva dire di aver letto tutti i libri pubblicati nel mondo, perché non ne sono stati pubblicati più di qualche decine, ora milioni di libri vengono pubblicati ogni anno in tutte le categorie e su tutti gli argomenti che ci vengono in mente o meno. Personalmente, non penso che esistano libri buoni o cattivi: da ogni libro si può imparare qualcosa o divertirsi, ma parliamo di tempo e di priorità, perché non importa quanto qualcuno sia desideroso, non c'è abbastanza tempo nella vita di una persona per leggere tutti i libri del mondo e solo allora decidere cosa gli si addice e cosa no. Pertanto, la corretta selezione dei libri implica sapere cosa stiamo cercando e dove cercare le informazioni desiderate, e per questo è importante anche a chi ci rivolgiamo per l'ispirazione, che è in grado di indirizzarci con informazioni reali, provate, valide, verificabili, corrette, adatte ai nostri bisogni, principi, valori, aspirazioni e convinzioni." [4]

La letteratura stessa è una forma di conoscenza e un genere di divertimento, e può essere definita come "una presentazione interpretativa dell'esperienza umana in una forma artistica".[5] Sì, la letteratura usa le parole o il linguaggio e le rende diverse da un giornale, da un libro tecnico o da un discorso. Cosa la rende diversa? È consuetudine distinguere tra usi letterari ed espositivi del linguaggio. Scrivere significa usare il linguaggio per comunicare informazioni o dati. È il tipo di scrittura che si può trovare nei corsi introduttivi sulla scrittura. Sarebbe sbagliato concludere che il racconto dello scienziato sia una forma di conoscenza, e la descrizione letteraria no. Entrambe sono forme di conoscenza. La scienza, nell'antichità, rivendicava l'oggettività nella conoscenza (empirismo) che in realtà non aveva. Sia la conoscenza letteraria che quella scientifica richiedono una certa dose di soggettività nella teoria e nella pratica. "Il tipo di conoscenza che la letteratura fornisce è una conoscenza basata sull'esperienza, che è importante per il benessere umano quanto la conoscenza scientifica".[6] In altre parole, la letteratura trasmette una forma preziosa di comprensione e percezione umana. Ci aiuta a cominciare a capire la natura essenziale della realtà, anche se questa è una comprensione un po' soggettiva. Pertanto, la lettura della letteratura ci fornisce una forma preziosa di conoscenza, che differisce dalla conoscenza scientifica in termini di qualità. Un paragone che metterà in luce la natura della letteratura può essere tratto dalla Bibbia. Una volta un giovane chiese a Gesù: *Chi è il mio prossimo?* Un modo per rispondere a questa domanda sarebbe quello di definire il concetto di *prossimo* e descriverlo come un debito che abbiamo nei confronti di una persona, qualcosa del genere: *il nostro prossimo è*

[3] https://www.paginadepsihologie.ro/intre-mit-si-adevar-cu-sabina-strugariu-biblioterapia/.
[4] *Ibidem.*
[5] Leland Ryken, *Finestre sul mondo*, Casa Editrice del Libro Cristiano, Oradea, 2001, p.13.
[6] Leland Ryken, *op.cit.*, p. 19.

ogni persona che vediamo nel bisogno; il nostro dovere verso il prossimo è quello di fermarci per soddisfare il Suo bisogno. Gesù non usò la via espositiva per rispondere a questa domanda. Invece, raccontò una storia: la parabola del Buon Samaritano (Luca 10:29–37). La storia stessa è una *definizione* letteraria del concetto di *vicinanza.* In che modo la definizione letteraria è diversa da quella espositiva? La definizione letteraria è concreta, obbedisce all'impulso letterario di *mostrare* piuttosto che *dire* qualcosa in forma astratta. Offre un'esperienza di ciò che significa vicino e non una definizione di questo concetto. Il fatto che molti scritti espositivi facciano un certo uso di tecniche letterarie (come figure retoriche tratte dal mondo del concreto o elementi di narrazione) non dovrebbe far passare in secondo piano la caratteristica distintiva dell'uso letterario del linguaggio. L'esistenza di *una scrittura mista* non invalida la descrizione data alla letteratura. Allora: cos'è la letteratura? Il suo soggetto è l'esperienza umana. Il suo obiettivo è quello di incarnare la qualità stessa della vita così come la esprimiamo nella realtà. La letteratura è un*'incarnazione* di idee o significati, proprio come nella concezione cristiana Gesù era l'incarnazione del Dio invisibile in un corpo umano. La letteratura non trasmette principalmente informazioni *sull'esperienza* ma, in realtà, ci *presenta* l'esperienza, nel modo più concreto e vivido possibile. La letteratura è come un libro rispetto a una recensione di un libro, o piuttosto come un disegno, uno schizzo, rispetto a certe istruzioni del libro tecnico per assemblare un meccanismo. Ho fatto un piccolo sondaggio sul perché i miei colleghi universitari e dottorandi leggono la letteratura e ho scoperto che apprezzano la letteratura come mezzo per ampliare la loro conoscenza del mondo, perché la letteratura non compromette tanto le *informazioni aggiuntive* quanto l'*esperienza* aggiuntiva. Una nuova comprensione viene trasmessa loro in modo dinamico e personale. La letteratura conferisce una *convivenza*, non una mera *conoscenza di;* non l'informazione che i due amanti morirono giovani e puri, ma una convivenza con i personaggi di *Romeo e Giulietta;* non teorie su Roma, ma un rivivere i conflitti di Giulio Cesare.

Un racconto, o una poesia o un dramma sono delle finestre o delle lenti attraverso le quali guardiamo l'esperienza e la vita (lettore – opera letteraria – vita). Come lettori, ci concentriamo sulle scene, sui personaggi, sugli eventi e sulle immagini di una storia o di una poesia e, andando avanti a leggere l'opera letteraria per intero, riusciamo a vedere attraverso *di essa* la vita e le nostre esperienze. Quando leggiamo una poesia o guardiamo un film, guardiamo un aspetto dell'esperienza umana. Mentre sembra che prestiamo attenzione solo ai dettagli in primo piano, in realtà guardiamo alla vita, in generale. Qualcuno ha detto che il compito dello scrittore "è quello di fissare il suo *sguardo,* di *guardare* il mondo creato e di attirare il resto di noi a un simile atto di contemplazione".[7] Ho trovato un'opinione simile nello scrittore britannico Joseph Conrad: "il mio compito... é di farti *sentire* ma, prima di tutto, di farti *vedere* attraverso il potere della parola scritta".[8] Quali aspetti della vita guardiamo quando leggiamo la letteratura? Mentre la letteratura, presa nella sua interezza, prende come soggetto l'intera vita, è particolarmente esperta nell'esprimere alcuni aspetti della vita, e uno di questi è il mondo esterno che vediamo, ascoltiamo, odoriamo e tocchiamo. La letteratura ha anche una straordinaria capacità di catturare il mondo interiore dei sentimenti e degli stati d'animo umani. Il modo in cui funziona la psiche umana è stato ed è ancora un argomento spesso affrontato in letteratura. Il mondo morale del bene e del male, delle virtù e del vizio è incarnato nella letteratura mondiale, così come il mondo soprannaturale, il mondo delle relazioni e delle istituzioni sociali.

Sulla base delle affermazioni precedenti, anche una rivista o un libro specializzato può affrontare argomenti simili. Che cosa c'è, dunque, di diverso nella letteratura che li tratta?

[7] Nathan A. Scott Jr., *Modern Literature and the Religious Frontier*, New York, Hrper and Brothers, 1958, p. 52.
[8] Joseph Conrad, *Il negro del narciso*, New York, Collier Books, 1962, prefazione, p. 19.

Cerco di rispondere con il fatto che ho già dimostrato che, mentre altre discipline tendono a fornire informazioni *su* un argomento, la strategia della letteratura è quella di ricreare quell'esperienza, di penetrare e di trasporsi nella situazione del soggetto, di conoscerla sperimentalmente e concretamente. Un'altra caratteristica e che abbia la misteriosa capacità di catturare quegli aspetti dell'esperienza umana che sono esterni e universali (generali). Tutti i dettagli concreti di una storia o di una poesia sono come una rete che abbraccia qualcosa di molto più generale e universale. Ciò non significa che determinati elementi particolari possano essere scartati. Il modo in cui la letteratura si avvicina a ciò che è universale (generale) è sempre raggiunto *attraverso* gli elementi particolari e concreti. Possiamo riassumere questo dicendo che, per esempio un giornale o un libro di storia ci dice cosa *sia successo,* mentre la letteratura ci dice cosa *succede* .

Quindi, la letteratura è utile? Rispondo di sì, purché sia importante conoscere la natura umana, l'esperienza umana, i valori umani e le risposte dell'uomo al mondo che lo circonda. La letteratura è vita. Se vogliamo conoscere e sperimentare le persone nel profondo del loro essere, non c'è niente di meglio che leggere le storie e le poesie del genere umano. Gli scrittori di letteratura hanno il dono di osservare e poi esprimere a parole le esperienze essenziali delle persone. Le ricompense della lettura di opere letterarie sono significative. La letteratura ci umanizza, amplia la gamma delle nostre esperienze, promuove la consapevolezza di sé e di chi ci circonda. La letteratura accresce la nostra compassione per le persone. La letteratura risveglia la nostra immaginazione, esprime i sentimenti e i pensieri che abbiamo su Dio, sulla natura e sulla vita. Dà vita al nostro senso della bellezza ed è una forma costruttiva di intrattenimento. Tuttavia, non siamo spinti a sopravvalutare la letteratura (né viceversa). Questa non è la fonte ultima della verità, ma chiarisce la situazione umana a cui si rivolge la fede cristiana. Non sostituisce il bisogno di informazioni che ci danno la scienza, l'economia o la storia, ma ci dà una conoscenza esperienziale della vita, di cui abbiamo bisogno tanto quanto abbiamo bisogno di queste informazioni. La letteratura non sempre ci porta nella città di Dio, ma rende il nostro soggiorno sulla terra una cosa molto più bella, piena di gioia, di pensieri nuovi e di umanità.

Possiamo scoprire che la letteratura non solo presenta l'esperienza umana, ma ne fornisce anche un'interpretazione. Nella maggior parte dei casi, la letteratura tratta stessi argomenti (la natura, la società, Dio, l'individuo) come fanno le altre discipline. Ma ciò che distingue la letteratura dalle altre sxcritture è che non guarda a queste cose oggettivamente, ma solo nella misura in cui le riguardano e sono di valore *per le persone.* La letteratura filtra sempre la realtà attraverso la coscienza dell'essere che la valuta. Abbiamo bisogno di entrambi i tipi di conoscenza. Abbiamo bisogno delle informazioni oggettive che le scienze e le discipline della ragione (pensiero) ci danno, ma abbiamo anche bisogno di conoscere la realtà così come viene percepita e vissuta dagli esseri umani. Per trovare l'indice più attendibile dei valori, dei termini e delle aspirazioni umane, dobbiamo volgere lo sguardo alle arti, alla letteratura.

In sintesi, la letteratura ricrea l'esperienza, ci penetra e ci traspone nella situazione del soggetto per conoscerla sperimentalmente e concretamente, coglie gli aspetti esterni e universali dell'esperienza umana attraverso elementi particolari e ne offre un'interpretazione. La letteratura modella i nostri sentimenti, le nostre esperienze e le nostre convinzioni. Come esseri umani, facciamo delle nostre gioie una letteratura per prolungarle e dei nostri dolori una letteratura per sopportarle. La letteratura ci dà l'opportunità di goderci la vita e le esperienze a noi più vicine. Approfondisce il nostro desiderio di vita dandoci parole e immagini per esprimere le nostre affermazioni e intuizioni, intensifica il nostro coinvolgimento nella vita. Inoltre, la letteratura arricchisce l'essere, presentandoci esperienze e punti di vista diversi dai nostri. Ampliando le nostre esperienze, la letteratura ci rende attenti ai bisogni e ai problemi delle persone che ci circondano. La letteratura approfondisce

la nostra compassione, aumenta la comprensione della natura umana essenziale ed è il deposito più credibile di speranze, aspirazioni, paure e valori dell'umanità.

Sì, potrebbero essere associate tante cose ancora alla letteratura, è una fonte di bellezza nella vita umana, una forma d'arte, una forma di scoperta, percezione, intensificazione, espressione, interpretazione, creatività, bellezza e comprensione, qualità che nobilitano e, attraverso tutto questo, una fonte di guarigione per coloro che la scoprono come ... terapia.

"Ci sono solo due cose che contano davvero nella vita. La letteratura e l'amore."[9]

BIBLIOGRAPHY

Conrad Joseph, *The Nigger of the Narcissus*, New York, Collier Books, 1962;

Ellul Jacques, *The Humiliation of the Word*, Grand Rapids, Mi., Eerdmans, 1985;

Ryken Leland, *Finestre sul mondo*, Editura Cartea creștină, Oradea, 2001;

Scott A. Nathan Jr., *Modern Literature and the Religious Frontier*, New York, Harper and Brothers, 1958;

http://www.citatepedia.ro/index.php?q=iarna&r=s

https://www.paginadepsihologie.ro/intre-mit-si-adevar-cu-sabina-strugariu-biblioterapia/.

https://ziare.com/medicina-traditionala/summit-oms-medicina-traditionala-1820803.

[9] Daphne Kalotay, *L'inverno russo*. Fonte: http://www.citatepedia.ro/index.php?q=iarna&r=s

URMUZ AND THE TWISTED FAIRY TALE

Rebeca-Daniela Stănescu
PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitești University Center

Abstract: The work aims to bring to light the notion of the " twisted fairy tale" as a possible key to the discovery of Urmuzi's work. The work shows that the fairy tale is a vast genre because it includes elements from all literary species. To demonstrate this aspect, I started from the definition that George Calinescu gave to the fairy tale. To exemplify, I chose the cult fairy tale The Story of Harap Alb written by Ion Creanga.
The presentation defines the notion of a twisted fairy tale, specifying the specific features. To give a concrete example, I analyzed the literary work Emil Gayk written by Urmuz. I drew a parallel between the fairy tale and the twisted fairy tale highlighting their importance.
The work highlights the close connection between the current society and the writings of Urmuz, which determined the rediscovery and valorization of the writer Urmuz.
Urmuz brings to light, through his writing, a dehumanized, apocalyptic world, which brings with it its tragic denouement.
Finally, through the mentioned, I think that Urmuz's prose can also be interpreted as a twisted fairy tale. Thus, if through the fairy tale the reader discovers the reward of the victorious people, who had the Christian faith as their main value, through the twisted fairy tale, the Urmuzian fairy tale, the lecturer perceives the consequences of a corrupt, dehumanized, hybridized world, which ends with a state of eternal end.

Keywords: fairy tale, twisted fairy tale, Urmuz, apocalyptic world, consequences.

Cum literatura a fost întotdeauna oglinda societății, anul 2023 a adus cu sine numeroase evenimente, ce vor rămâne în istorie. Războaiele duse pe toate planurile (psihologic, tehnologic, militar, economic, social, medical) sunt doar un exemplu. Astfel, nu întâmplător opera urmuziană a fost redescoperită în această perioadă, întrucât ea surprinde cu minuțiozitate degradarea societății prezente. Este adevărat că urgii s-au întâmplat de-a lungul întregii istorii, însă tehnologia, doar în generația actuală a atins apogeul, Urmuz aducând în lumină, prin scrierea sa, exact o lume dezumanizată, apocaliptică. Datorită actualității scrierilor urmuziene, anul 2023 a fost intitulat *Anul Urmuz*[1].

Opera urmuziană a fost adusă în atenția publicului, datorită actualității temelor dezvoltate și mai ales pentru că scrierile urmuziene reflectă în oglindă starea societății actuale, ceea ce a fascinat omenirea și a scos la iveală alte chei de interpretare. Dacă până în prezent, opera urmuziană a stârnit numeroase controverse, deoarece aspectele cristalizate de Urmuz păreau ,,bizare", în generația actuală, se dovedește că personajele urmuziene anticipau progresul tehnologic de astăzi, reprezentat de: roboți, inteligență artificială, ființe hibride etc. Scriitorul surprinde și finalitatea acestor ființe ,,fabricate", care este de cele mai multe ori sumbră. Deznodământul tragic al acestor ,,cadavre vii", așa cum le definește Nicolae Balotă[2], se aseamănă cu soarta tragică pe care o au și ființele hibride din *Biblie*[3]. Spiritul vizionar al

[1] https://www.observatorcultural.ro/articol/anul-urmuz-2023/
https://www.youtube.com/watch?v=Z7iMTU7j3Gc
[2] Nicolae Balotă (26 ianuarie 1925-20 august 2014) a fost un eseist, critic, istoric și teoretician literar român.
[3] f. Cărțile sfinte ale Evreilor și Creștinilor: Sf. Scriptură, adică *Vechiul* și *Noul Testament*;
Sursa: Șăineanu, ed. VI (1929)

scriitorului este posibil să izvorască, tocmai de pe vremea în care mama sa, Eliza Ionescu-Buzău, îi citea seara din *Sfânta Scriptură*.

Urmuz este pseudonimul literar al lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău (n. 17 martie 1883, Curtea de Argeș– d. 23 noiembrie 1923, București), oferit de Tudor Arghezi[4] și întrunește mai multe semnificații: bilă de sticlă, piatră prețioasă, fecale (în limba țigănească), ursuz, umor și muzică. Pe lângă acestea, consider că există posibilitatea ca Arghezi să se fi inspirat în alegerea pseudonimului, de la numele unui oraș din Iran, *Ormuz,* faimos pentru pescuitul perlelor. De asemenea, în Iran există și *Strâmtoarea Ormuz* (brat de mare) aflată între Golful Persic, la vest și Golful Oman la sud-est.

Opera urmuziană a stârnit numeroase controverse în rândul criticilor literari, întrucât la vremea când a fost scrisă nu putea fi încadrată cu precizie într-o specie literară. Textele urmuziene combină elemente din toate speciile literare, într-un mod ludic, parodic, în final simbolizând aspecte tragice ale societății, hidosul din ființa umană decăzută, dezumanizată. Este miraculos modul în care stilul extrem de concis practicat de Urmuz esențializează, abstractizează, generalizează și deschide multiple perspective de interpretare. În fapt, este vorba despre genialitatea autorului, care produce o opera de foarte mica întindere, despre care se poate scrie din perspective diverse, mulând-o pe realitatea istorică a momentului. Prin urmare, Urmuz nu a scris pentru a creiona un peisaj simbolic al lumii în care a trăit, cronologic, ci a avut capacitatea de a sonda abisul ființei umane, printr-o introspecție fină, pentru a scoate la iveală dimensiunea omului decăzut, cu toate trăirile sale, cu dramele și neîmplinirile, care marchează viața, într-o lume apocaliptiă. *Omul* lui Urmuz este ființa-creatură, care poartă în sine sentimentul tragicului unei existențe finite și nostalgia după viața liniștită dinaintea săvârșirii păcatului originar, însă, în loc să aleagă binele, pentru a se reîntoarce la starea inițială, urmează răul, ajungând o creatură monstruoasă. Autorul are această fascinantă capacitate de maximă generalizare, care face din opera sa un document al omului decăzut, într-o lume coruptă, după pierderea nemuririi, prin neascultare. Din acest motiv, scriitorul are un statut special în raport cu cititorul din toate timpurile trecute și din cele viitoare, putând fi citită și în cheia aplicabilă literaturii de anticipație.

Tema acestui studiu mi-a fost inspirată de similitudinile operei urmuziene cu basmul, structură epică de factură arhetipală, cu un mesaj general valabil, deasupra timpului istoric și cronologic. Basmul evocă un timp arhetipal, tot astfel precum și opera lui Urmuz. Simbolurile sunt create prin imersiunea în zona valorilor universale, care își păstrează funcționalitatea arhetipală.

Din convingerile mai sus menționate, îmi propun ca în această lucrare să lansez drept cheie de lectură a operei urmuziene, noțiunea de „basm întors", având în vedere cel puțin două modalități de lectură: una superficială și o alta profundă.

Lectura basmului doar pentru relaxare, plăcere, stare de bine sau amuzament reprezintă modalitatea superficială de lectură.

Lectura profundă a basmului surprinde efortul voluntar al cititorului de a încerca să descifreze simbolurile utilizate și temele adânc semnificative, încifrate în ludic.

Consider că, George Călinescu[5] a surprins cea mai fidelă definiție a basmului, care poate fi aplicată prozei urmuziene: „Basmul e un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind

---

f. (vgr.biblos, carte [carte prin excelență], dim. biblion, pl. Biblia). Colecție de cărți sfinte (Sfânta Scriptură), care cuprinde *Vechiul* și *Noul Testament*.
Sursa: Scriban (1939).
Napoleon Bonaparte afirma: „Biblia nu este doar o carte, este putere vie"

[4] Tudor Arghezi (1880- 1967) a fost un scriitor român, cunoscut pentru contribuția sa la dezvoltarea liricii românești sub influența baudelairianismului. Opera sa poetică, de o originalitate exemplară, reprezintă o altă vârstă marcantă a literaturii române.

[5] George Călinescu (1899- 1965) a fost critic, istoric literar, scriitor, publicist, academician român, personalitate enciclopedică a culturii și literaturii române.

mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oamenii, ci anume fiinţe himerice, animale. Şi fabulele vorbesc de animale, dar acestea sunt simple măşti pentru felurite tipuri de indivizi. Fiinţele neomeneşti din basm au psihologia şi sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul dar nu sunt oameni. Când dintr-o naraţiune lipsesc aceşti eroi himerici, n-avem de-a face cu un basm."

Basmul este *un gen vast* care înglobează elemente din toate celelalte specii literare, aducând în lumină teme profunde ale umanității.

Scrierile urmuziene poartă titluri care îndreptățesc asocierea lor cu structurile basmului: *Schițe și nuvele... Aproape futuriste*[6], *Pagini bizare*[7]. Totodată, însuși Urmuz a intitulat *Pâlnia și Stamate* ca fiind un roman în patru părți, deși nu întrunește în totalitate trăsăturile specifice romanului. De asemenea, este de notorietate că Urmuz a scris și fabula *Cronicarii*. Astfel, se poate concluziona că, opera urmuziană poate fi privită ca un basm, ce sugerează într-un stil parodic, puntea de contact cu multe specii literare.

Atenția deosebită acordată numelui și ființelor neomenești sunt o altă trăsătură comună între basm și opera urmuzină. Aidoma personajelor lui Urmuz, în *Povestea lui Harap Alb*, numele este ființa în sine: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din târg de Să-l-caţi, megies cu Căutați și de urmă nu-i mai dați. Mă rog, unu-i Ochilă pe fața pământului, care vede toate și pe toți, altfel de cum vede lumea cealaltă, numai pe sine nu se vede cât e de frumușel. Parcă-i un boț chilimboț boțit, în frunte cu un ochi, numai să nu fie de diochi!"

În spatele acestui *râs,* atât în basm, cât și în scrierile urmuziene se ascund temele profunde privind condiția umană, care își au originea în *Biblie*. Opera urmuziană poate fi interpretată ca un basm, valorificând elementele de convergență cu această specie. Romanele sale respectă definiția dată de George Călinescu, basmului. Este un gen literar complex și prezintă personaje fantastice, himerice, zoomorfe; cultivă simbolul; numele personajului este un semn lingvistic motivat, evocându-i profilul personalității; sunt descrise lumi și evenimente fantastice (Nirvana); apar conflicte interioare și exterioare; capătă rol ritualic prin cifrele și obiectele magice (pâlnia, șapte, trei); sunt prezente ființe mitologige (sirena, zânele, zeități); dezvoltă teme profunde; are funcție moralizatoare; nașterea anumitor personaje este miraculoasă (Fuchs a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale); stilul este ludic, parodic; ironia domină pe tot parcursul acțiunii; protagoniștii sunt în plan principal din incipit până în final; sunt prezente interdicțiile și încălcarea acestora (Emil Gayk) etc.

Basmul întors întrunește trăsăturile specifice basmului, cu mențiunea că *întoarce* tiparul standard al acestuia, despre care a scris cu de-amănuntul V. I. Propp în *Morfologia basmului.* În stilul său ironic, parodic, zeflemitor, Urmuz *întoarce* basmul, un lucru unic în literatură.

În cel mai simplu tipar, un basm are în centrul acțiunii protagonistul (un erou), care pornește în drumul său inițiatic, unde își formează și definește caracterul, la final căsătorindu-se și moștenind tronul. În inițierea sa, eroul învață importanța valorilor și faptul că, fiecare greșeală aduce cu sine o consecință. Protagonistul întâlnește în formarea sa, atât persoane care îl ajută (ajutoare), cât și personaje, care îl ispitesc, dorind să-l doboare (antagonistul). Basmul este cunoscut pentru conflictul dintre bine și rău, finalizându-se întotdeauna cu victoria binelui și potențând viața veșnică, credința în Dumnezeu, pedepsirea răutății, aspecte care sunt preluate din *Biblie*.

Basmele și poveștile nu sunt doar plăsmuiri, lucruri ce nu pot fi reale niciodată, ci, în opinia mea, sunt o expresie simbolică a realității. Este interesant cum în basm, protagoniștii,

[6] Urmuz, *Schițe și nuvele... Aproape futuriste*, București, Editura Tracus Arte, 2012.
[7] Urmuz, *Pagini bizare*, București, Editura Mondoro, 2013.

cei care întruchipează valorile bunei credințe, ajung întotdeauna prinți și prințese într-o împărăție a binelui, adevărului și dreptății, iar antagoniștii sunt pedepsiți sfârșind în infern.

Basmul întors întrunește trăsăturile specifice speciei, dar *întoarce* tiparul standard al acestuia, cuprinzând următoarele elemente: protagonistul este un *antierou* lipsit de valori și moralitate; acțiunea se concentrează asupra *antieroului* (antagonistul din basm) urmărind activitățile sale într-o lume coruptă, degradată, lipsită de valori și de credință; ajutoarele sau prietenii întotdeauna vor trăda; zânele sunt și ele corupte; imaginea tatălui este rece, autoritară, aducând mai degrabă traume în viața protagonistului; încercarea de evadare este imposibilă; familia este decăzută; accentul este pus mai cu seamă pe moarte; este cultivat umorul negru; lupta dintre personaje se finalizează cu pierderea ambelor părți, dominând răul; finalul este tragic; funcția moralizatoare se extrage din finalitatea tragică, pe care o au personajele; în loc de viața veșnică domnește *sfârșeala* veșnică.

Urmărind trăsăturile menționate, am observat că acestea sunt dominante în opera urmuziană. Așa cum surprinde Nicolae Balotă, lumea lui Urmuz „pare să fie vrăjită, o lume în care un duh rău, prin procedee magice, a provocat metamorfoze, răsturnări, mutații în contra firii. Totul constituie un scenariu apocaliptic."

Dacă basmul se concentrează pe evidențierea binelui și răsplata cuvenită, *basmul întors* aduce în lumină alegerea răului și consecințele atrase. Universul urmuzian sugerează, prin anticipare, vremurile finale, unde *antieroii* sunt în centrul acțiunii, o lume desprinsă parcă din *Apocalipsă*

Protagoniștii lui Urmuz întrunesc trasăturile antagoniștilor din basme. Astfel, personajele urmuziene au caracterul *Spânului* din *Povestea lui Harap Alb* și sunt ca *Bestia* din *Frumoasa și Bestia*, dar care, fără credință, dragoste și valori, au viețuit în universul maleficului. Cum în basm, accentul cade pe viața veșnică, personajele urmuziene sunt într-o *sfârșeală* permanentă, așa cum menționează Nicolae Balotă. Urmuz s-a ocupat de *pseudoviața antieroilor,* plasându-i cu toate frământările lor în centrul acțiunii, asemănător cu *Insula Pierduților* de Melissa De La Cruz, unde scriitoarea ilistrează ce s-a întâmplat cu personajele negative, din cele mai iubite povești (mamele vitrege ale Cenușăresei, Albei ca Zăpada, etc.)

Dacă în basm, zânele sunt ajutoarele protagonistului, simbolizând îngerii, în *basmul întors,* acestea devin simboluri ale demonilor. Lumea cristalizată de Urmuz este apocaliptică, iar personajele sale - *cadavrele vii* – sunt desprinse din „generația finală" din Scriptură: *Să știi că în zilele din urmă vor fi vremuri grele. Căci oamenii vor fi iubitori de sine, iubitori de bani, lăudăroși, trufași, hulitori, neascultători de părinți, nemulțumitori, fără evlavie, fără dragoste firească, neînduplecați, clevetitori, neînfrânați, neîmblânziți, neiubitori de bine, vânzători, obraznici, îngâmfați, iubitori mai mult de plăceri decât iubitori de Dumnezeu, având doar o formă de evlavie, dar tăgăduindu-i puterea. Depărtează-te de oamenii aceștia.*[8]

Dacă în basm timpul se brodează pe canavaua lui *a fost odată,* în *basmul întors* domină prezentul etern.

Proza urmuziană poate fi interpretată ca un *basm întors* deoarece: poate fi citită atât superficial (pentru amuzament), cât și profund (descifrând și analizând teme de o importanță majoră); întrunește trăsăturile specifice basmului, dar întoarce tiparul standard al acestuia, pentru a potența finalitatea tragică a unei lumi decăzute, desacralizate, fără valori și fără credință; aduce în prim-plan *pseudoviața* antieroilor, pentru ca lectorii să aibă o viziune amplă, asupra rezultatului unei lumi aflate în miezul dezumanizării; lupta dintre personaje se sfârșește cu pierderea ambelor părți; nu există nicio posibilitate de schimbare, de inițiere, sau de evadare într-o viață mai bună; are funcție moralizatoare; sunt întâlnite cifre și elemente magice, însă toate îmbracă o conotație dură, negativă; zânele, sirenele sunt mai degrabă

[8] *2 Timotei 3:1-5.*

simboluri ale demonilor; umorul ascunde realități dureroase; domină prezentul, dar un prezent cu grade de actualitate în toate timpurile; finalul este sumbru, pesonajele rămânând într-o stare de *sfârşeală* chinuitoare, veșnică.

Vom alege spre analiză *Emil Gayk*, una dintre prozele urmuziene, pentru a exemplifica ideile creionate mai sus. Astfel, acțiunea poate fi organizată în felul următor: I Introducerea; II Intriga; III Interdicția; IV Încălcarea interdicției; V Lupta susținită fără ajutoare; VI Deznodământul reprezentat de armistițiul rușinos.

Introducerea (I) oferă detalii minuțioase, cu privire la protagonistul Gayk, dar și amănunte ce cristalizează societatea coruptă în care acesta trăiește: ,,A reușit să ne dea o nouă îndrumare în politica noastră externă, emițând cel dintâi și cu multă autoritate părerea că trebuie să luăm pe trasilvăneni fără Transilvania... .” După portretul conturat, cititorul descoperă că Emil Gayk are trăsăturile caracteristice unei ființe monstruoase, hibride (*omul-pasăre*), fiind un *antierou*: ,,nasul ascuțit”, ,,ciupit de vărsat”, ,,unghiile netăiate”, ,,îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli.”

Intriga (II) se conturează începând cu paragraful în care este menționat faptul că *Gayk nu are copii* și *a adoptat însă pe când era încă elev în gimnaziu pe o nepotă a sa, în momentul când aceasta lucra la gherghef*. Ca în orice basm apare o problemă legată de familie.

Interesant este că Gayk reușește să o adopte pe nepoata sa, pe vremea când era elev de gimnaziu, lucru posibil doar într-o lume coruptă. Gayk *nu s-a dat înapoi de la nici un sacrificiu pentru a-i da o educație aleasă* nepoatei, în speranța egoistă ca aceasta să rămână în posesia lui toată viața, ca un obiect. Ajunsă la maturitate, fata dorește să fie liberă și să-și creeze un drum în viață: *A cerut iubitului său unchi să o elibereze din pension… să i se garanteze și accesul la mare.*

Interdicția (III) este una tacită, Gayk dorind ca nepoata să rămână toata viața în posesia lui. În viziunea lui Gayk, nepoata este obiectul, pe care el îl posedă și care nu are voie să-i iasă niciodată din tiparul ontologic impus.

Încălcarea interdicției (IV) are loc în momentul în care nepota îi cere unchiului să-i garanteze *și accesul la mare*, marea fiind simbolul libertății totale. Jignit profund de încălcarea brutală a interdicției, Gayk își arată adevăratul caracter diabolic și pornește războiul, năpustindu-se asupra nepoatei.

Lupta susținută fără ajutoare (V) pornește așadar, de la *antierou*: ,,*Gayk atunci, drept orice răspuns, sări brusc asupra ei și o ciuguli de nenumărate ori; ceea ce dânsa găsind că i s-a făcut contra oricărui uz internațional și fără nici un aviz prealabil, se consideră în stare de război, război care îi ținură angajați mai mult ca trei ani de zile și pe un front de aproape șapte sute de kilometri*”. Ciocul este un instrument prin care ființa hibridă își exercită violența sadică asupra celorlalți. De asemenea, ciocul îi slujește la nutriție și are și o funcționalitate erotică. Faptul că Gayk nu comunică, ci atacă violent demonstrează încă o dată, că este un *antierou*, o ființă hibridă, comunicarea fiind o calitate specifică oamenilor.

Sunt prezente cifrele magice specifice basmului (*trei, șapte*), însă *basmul întors* aduce în plus aproximarea acestora *(,,mai mult ca trei”, ,,aproape șapte sute*”). De asemenea, în *basmul întors* și ajutoarele sunt decăzute, abandonându-i pe protagoniști în toiul luptei: *... în cele din urmă Gayk… negăsind acolo nici un ceaprazar militar pentru a-și pune galoanele noului său grad, renunță de a se mai bate și ceru pace; Aceasta… rămasă cu retragerea tăiată, nu i se mai trimitea de neutri nici fasole, nici benzină.*

Deznodământul reprezentat de armistițiul rușinos (VI), care nu-i satisface pe niciunul dintre cei doi, este o altă caracteristică a *basmului întors*: ,,După aceea conveniră să aibă o pace rușinoasă. Gayk își luă angajamentul să renunțe pentru totdeauna de a mai ciuguli pe cineva, mărginindu-se de aici înainte numai la câte o litră de grăunțe ce se obliga nepoata să-i aducă zilnic sub garanția și controlul Marilor Puteri; iar nepoata sa obținu în sfârșit o fâșie

lată de doi centimetri până la mare, însă fără dreptul de a se dispensa de pantaloni de baie. Totuși, în cele din urmă, amândoi rămaseră pe deplin satisfăcuți, căci o clauză secretă a tratatului le dădea dreptul să-și poată ridica fiecare pe viitor cât va putea mai sus moralul*"*.

Aceată aparentă „satisfacere" a celor două părți (Gayk și nepoata) este o dureroasă ironie, întrucât niciuna dintre ele nu reușește să-și atingă scopul, depinzând toată viața una de cealaltă, într-un mod neplăcut, specific unei lumi corupte.

Consider că, proza urmuziană poate fi interpretată ca un *basm întors.* Astfel, dacă prin basm, cititorul descoperă recompensa oamenilor victorioși, care au avut ca valoare principală buna credință, prin *basmul întors, basmul urmuzian,* lectorul percepe consecințele unei lumi corupte, dezumanizate, hibridizate, ce se finalizează cu o stare de *sfârșeală* veșnică, în care se oglindește societatea actuală. Tema este una complexă și va fi dezvoltată în cercetarea doctorală pe care am început-o, cu speranța de a putea apoi să adun rezultatele într-o carte dedicată, care să pună într-o lumină nouă receptarea creației urmuziene.

BIBLIOGRAPHY

1. Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Ediția a III-a, Editura *Cartea Românească Educațional*, 2024, Iași
2. *Biblia* - versiune diortosită după septuaginta, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, arhiepiscopul clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, 30 iunie 2012

   sursa: http://www.biblia.pentruviata.ro/robible la rândul ei preluată din sursa originală: http://www.dervent.ro/biblia.php
1. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Edidura Minerva, 1986;
2. Costache, Lucian, *Urmuz sau despre paradox*, Vol. I, Pitești, Editura Zodia Fecioarei, 2020
3. Creangă Ion, *Povestea lui Harap Alb*, Editura MondoRo, București, 2011
4. Glăvan, Gabriela, *Urmuz şi instituirea canonului singular*, Editura Universității de Vest din Timișoara, 2019
5. Păun, Gheorghe, *La curtea lui Urmuz,* Vol. I, II, Editura Ars Docendi, 2020, 2021, București
6. Păun, Gheorghe, *La curtea lui Urmuz,* Vol. III, Editura Biscara, 2022, București
7. Propp, V. I., *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970
8. Urmuz, *Pagini bizare*, București, Editura Mondoro, 2013.

LETTERS TO ULYSSES. THE COMPLEXITY OF THE CONTEMPORARY FEMININE IMAGINARY

Smărăndița-Elena Costin
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The present study aims to analyze Ioana Crăciunescu's poetry from the perspective of the imaginary of feminity, as it is reflected in the texts included in the anthology curated by Georgeta Orian, published in the "One Hundred and One Poems" collection of the Romanian Academy Publishing House. We will observe how, from one volume to another, the transformation of feminine identity is directly linked to the flaws of a society that confines it to the classical patterns of well-known obedience. However, the woman depicted in Ioana Crăciunescu's verses is constructed according to a different template: she builds her own biography, chooses to perceive reality through instincts that she transforms into lethal weapons, and becomes a destabilizing factor in the superficial order of the mass of mechanized citizens. Ioana Crăciunescu dismantles the myth that poetry written by women is pure, innocent, and drained of the energy of existence. On the contrary, the poet proposes voices of feminity that are discordant with patriarchal mentality.

Keywords: imaginary, feminity, memory, corporality, gender representation

Ceea ce dezminte poezia Ioanei Crăciunescu este mitul feminității obediente, brodate pe arhetipala ipostază a Penelopei care, în așteptarea sacerdotală a lui Ulise, face și desface lințoliul lui Laerte, celebra pânză devenită simbol al devotamentului conjugal, dar și al femeii dispuse mai degrabă să își asume statutul de văduvă decât cel al soției recucerite și infidele. Deși această îndepărtare radicală de feminitatea din Itaca este predominantă la nivelul imaginarului feminin din poezia actriței-poete Ioana Crăciunescu, dezambiguizarea feminității se produce gradual, în treptele aluvionare ale unei existențe care trece de la agonie la extaz, proces limpede articulat în minuțioasa antologie întocmită de Georgeta Orian[1]. Dincolo de aparenta cuminție a femeii din primele volume semnate de poetă, ***Scrisori dintr-un câmp de maci*** (1977), ***Duminica absentă*** (1980), ***Supa de ceapă*** (1981), ***Iarnă clinică*** (1983), se ascunde țipătul mut al unei identități flancate de imposibilitatea asumării până la capăt a discursului funciar, așa cum se observă în primele versuri din poemul *Iarnă clinică*: „Mi-e frică și mi-e rușine/ de mine, de oasele mele, de sexul meu" (Crăciunescu, 2022, p. 76). Sentimentul neputinței, al autoiluzionării sisifice, devine marca unei feminități casante, care nu mai reprezintă un loc al fecundității, ci se transformă într-o matcă mortuară, ale cărei falduri (pseudo)gestaționale distorsionează ciclicitatea existenței: „Mă chinuie noapte de noapte muntele netrecut/ niciodată [...] Îmi înfloresc în palme florile iubite de morți/ necunoscuți [...] Cară-ți tu oasele în roaba cu pământ acru!/ Suie-ți tu crucea pe munte și lasă-te plâns!" (Crăciunescu, 2022, p. 83). Alteritatea intervine ca proiecție a feminității refulate, abandonate și scoase la iveală nefiresc, printr-o pâlnie deformatoare a sensului originar, ca în *Imposibilă ipoteză*: „Toate zânele tale bune făcându-și demult poftele/ într-un bordel, înțelepciunea celor bătrâni putrezind/ în volume cu reduceri de preț,/ fără să ai nume" (Crăciunescu, 2022, p. 85).

Ipostaza feminității casante este perpetuată în linie simbolică prin intermediul unei imagini nodale în poezia Ioanei Crăciunescu, și anume femeia – matrioșcă, exponenta unui

[1] *Ioana Crăciunescu*, antologie, prefață, fișă biobibliografică, notă asupra antologiei și selecția referințelor critice de Georgeta Orian, col. „O sută și una de poezii", coord. Mircea Braga, Editura Academiei Române, București, 2022.

matriarhat poetic vizual, cuantificabil în numărul de traume pe care, *da capo al fine*, prezențele feminine și le transmit generațional. Procescul multiplicării aceleiași identități feminine, percepută ca o înșiruire infinită de exuvii puse la uscat, surprinse pe filmul aparatului de fotografiat, este imortalizat în poemul *Fotografie de familie de la stânga spre dreapta*: „de gâtul mamei mele, mama mamei mele se-agață și ne întinde la toate riduri enorme pe față [...] și mama mamei mamei mele abia acum naște și mama mamei mele/ nu vrea să mai moară, fotografia se usucă prinsă-ntr-o clamă" (Crăciunescu, 2022, pp. 54-55). Din recuzita femeii – matrioșcă fac parte elemente cu potențial regenerator, precum „6 zaruri pierdute 6 zaruri pierdute 6-6, 6-6, 6-6", orașul „părăsit de imagini", seara „cu gust de confetti și cioburi", agenda cu numere de telefon ficționale „030, 053, 058, 134498, 125560...", zgomotul de fond: „Dă marea mai încet/ îți strig în aerul greoi și surd" (Crăciunescu, 2022, pp. 40-50). Tot acest instrumentar amețitor, îndatorat colaborării cu forțele gemelare ale răului, este menit să opacizeze și să strivească, sub chipul inocent al jocului de-a hazardul, adevăratele profunzimi ale iscusinței feminine.

În siajul afirmării sale, femeia *re*-ființează importanța elementarului în fluxul activ al transferului de putere dintre centru (patriarhatul asociat evenimentelor fondatoare ale umanității) și periferie (matriarhatul ca instituție a gospodinelor și mamelor care-și sacrifică identitatea de dragul statutului matrimonial). Astfel, se pune în circulația imagologică o nouă cale de acces la *dessous*-urile feminității absconse – memoria lucrurilor mărunte: „Pe cânt tăiam mărunt/ într-o bucătărie de țară, o ceapă mare și roșie,/ o ceapă de apă, culegând în bărbie șirul de lacrimi [...]/ am simțit o poftă grozavă să îmi agăț de o grindă/ gingașul meu gât de girafă" (Crăciunescu, 2022, p. 69). Despre diversitatea disponibilităților avatarurilor feminine din poezia Ioanei Crăciunescu vorbește și Emanuela Ilie, critic literar, conferențiar la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași, într-un articol concentrat, dedicat volumului ***Supa de ceapă***:

> „Principalul ingredient al *Supei de ceapă* cu care ne delectează Ioana Crăciunescu este, firesc, amintirea. Actrița-poetă ne propune, în fond, accesarea permanentă a informației mentale păstrate în rafturile memoriei ca mijloc de a păstra, vie, ascuțită, propria identitate, atât de fragilă astăzi, mai mult ca oricând. În albia trecutului astfel reînviat se amestecă, întotdeauna cu naturalețe, imagini si scene dragi, icoane tulburătoare pe care poeta le șterge cu sfințenie de praf și le reașează în poziții privilegiate [...] Histrionismului, panopliei de măști ale feminității pe care alte voci lirice și le asumă frecvent, « sufletul aburos » al Ioanei Crăciunescu le preferă a se oferi vederii într-o dicțiune clară, nedeghizată și de aceea (cel putin părând) accentuat autentică"[2].

Pe fundalul acestor mișcări unduitoare ale pluralităților identitare feminine, lanțul ginocentric format din *mama-mamei-mamei-mele*, surprins în poemul menționat anterior, este desăvârșit în poemul *Horoscop*, din volumul ***Mașinăria cu aburi*** (1984), un volum în care ipostaza dominantă este cea a feminității interstițiale, aflate mereu într-un spațiu al devenirii incerte, al intervalului fragil dintre tinerețe-maturitate-bătrânețe. Această ultimă ipostază a feminității îmbătrânite apare, în poezia Ioanei Crăciunescu, în lumina dezirabilă a unei întâlniri firești cu *Marea Doamnă*, care așteaptă cuviincios un ultim festin sapiențial: „... într-un restaurant la mâna a doua/ am întâlnit bătrânețea. Purta cercei auriți/ mânca sufleu de mere […]/ Am făcut cunoștință politicos. I-am dat câteva/ telefoane, de încredere. Am invitat-o la

[2] Emanuela Ilie, „Ioana Crăciunescu – *Supa de ceapă. Soupe à l'oignon*", în *Poezia. Revistă de cultură poetică*, anul XIII, nr. 1 (43)/ 2008.

mine acasă" (Crăciunescu, 2022, p. 91). Ipostaza stenică a bătrâneții asumate la modul feminin este contracarată, câteva pagini mai încolo, de viziunea macabră asupra acestei întâlniri decisive cu *Marea Preoteasă*: „Să acceptăm totuși ideea unei atrofieri lente/ a spiritului […]/ Carnea putredă/ miroase dinăuntru […]/ În spatele icoanelor îngeri descurajați/ ard ultimii snopi de lumină […]/ Acoperă-mă, mi-e frig, acoperă-mă" (Crăciunescu, 2022, p. 93). Despre corporalitatea feminină, așa cum apare ea în scrierile autobiografice semnate preponderent de scriitoarele române de după anii `90, scrie Emanuela Ilie, în cartea – manifest dedicată poeticii extensive a trupului aflat în prăpastia bolii, a sarcinii și a senectuții: „Aflate peste tot în jurul nostru, corpurile îmbătrânite, cele împovărate de vreme, copleșite de angoasa înțelegerii propriei involuții sau urâțite prematur de varii suferințe, tind la rândul lor să își accepte condiția și să se ascundă în spatele unor veșminte convenționale, implicit corespunzătoare"[3]. În poemul *Mașina cu aburi*, femeia apare ca sursă etern reutilizabilă de ceilalți, intimitatea sa devenind un bun public: „Toți se apropie de aerul meu și vor/ să-l folosească/ pentru mașina lor cu aburi". În jurul său, forfota lumii, un furnicar fără profil, se întruchipează în recuzita atașată embrionar idealului feminin clasic: „(ceai și lăptic, rufe spălate, gras nădușind,/ zvonuri și gări, destine demolate)" (Crăciunescu, 2022, p. 101).

Ipostaza maternității este asimilată, de asemenea, memoriei lucrurilor mărunte, scuturându-se puternic de aura nobilă asociată cutumiar. De fapt, în primele volume poetice nu este vorba despre maternitatea obișnuită, cu cele nouă luni de coacere a fătului, ci mai degrabă despre un reflex abortiv, apărut ca reacție la slăbiciunea autoiluzionării, ca în poemul *Orbește și fericit*: „Am trăit orbește și fericit, am fătat iluzii ca o pisică" (Crăciunescu, 2022, p. 106). Fecunditatea descentrează armonia universală, devenind modalitatea de expresie a unei lumi părăsite de normalitatea firii: „se însămânțau arbori de cauciuc"; „sparge în țăndări paharul/ pe masa gravidă cu îngeri, îngeri cu morții vii/ care cântă în pântec... Stare colerică a lumii!" (Crăciunescu, 2022, pp. 107-117). În volumul din care am extras versurile de mai sus, ***Caietul cu adnotări*** (1988), panopliei avatarurilor feminității i se adaugă o prezență cel puțin interesantă – aceea a Mariei Magdalena. Coborâtă în lumea contemporană, purtând în ființa sa vagile scenarii ale vechilor roluri religioase pe care le-a jucat, Maria Magdalena dă sfaturi unui poet anonim și are grijă de un loc anost, populat de câțiva inși obscuri: „Moartea, îngerul, foamea, setea aceasta – / se repetă prea des și apoi... ele n-au ce căuta/ în limbajul poetic/ curent!/ Maria Magdalena făcea curat într-o popicărie […]/ Hai, strânge-mă, stinge-mă, șterge de sânge popicele/ afară plouă și eu sunt rănit" (Crăciunescu, 2022, p. 111). În poemul *Maria Magdalena și anotimpurile*, ipostaza maternității apare ca o alegorie a actului de creație. În calitate de muză și sfătuitoare a creatorului, Maria Magdalena intervine asupra stagnării nefirești a acestuia, prin punerea în mișcare a unui adevărat plan regizoral, menit să (re)declanșeze procesul imaginației:

> „Se saltă pe vârfuri/ îmi spune ceva la ureche/ și văd un mugure mic cum țâșnește/ dintr-o creangă uscată./ O rog să îmi repete încă o dată../ Dar ea... fuge speriată pe scări/ cu burta la gură... […]/ Burta-i se frânge fragilă (e o coajă albă alcătuită/ de ou), țâșnesc mugurii-n crengi și ea/ îmi naște acolo căzută/ primăvara/ din nou./ Râde și plânge, sughiță un timp,/ se ridică, se scutură, pleacă/ spre alt anotimp" (Crăciunescu, 2022, p. 112).

În volumul ***Creștet și gheare*** (1998), se construiesc o serie de fișe biografice ale ipostazelor feminine dominante în poezia Ioanei Crăciunescu. În *Femeie alergând*, se

[3] *Idem, Corpuri, exiluri, terapii*, prefață de Doru Scărlătescu, Editura Cartea Românească Educațional, Iași, 2020, p. 149.

configurează punctul de plecare al acestei autoscopii feminine *en miettes*: „Un țipăt frumos colorat memoria acestei femei" (Crăciunescu, 2022, p. 126). Ulterior, în *Ultima cardiogramă,* se cristalizează un portret mai degrabă fiziologic, nu fizic, al unui tip de feminitate coagulat în jurul fascinației pentru un soi de perspectivă naturalistă, focalizată asupra ordinii realist-magice a lumii de interval: „Umbra înghite pupila/ măduva curge din oase în iarbă. Iarba îți urlă pe limbă/ într-o limbă necunoscută. Gura umflată cu păpădii/ bâlbâie un testament planetar." Carcasa trupului nu vrea nicicum să capete o formă concretă, materială, lichidându-se conștient, în fața unui public fără chip, a cărui existență ar fi trecut cu totul neobservată dacă nu ar fi fost semnalată prezența mâinilor care încearcă să pună laolaltă, asemenea olarului care mânuiește lutul ud, vâscos, carnea prelinsă prin găurile sacoșelor comerciale: „... tatăl meu traversat de perfuzii seamănă cu o bucată/ de carne într-o plasă... Taci (i-am spus) ești chiar în plasă,/ plasa are ochiurile sparte și tu curgi dintr-o parte într-alta […]/ O mână te adună, te ia și te duce/ cealaltă execută cu mine baletul angoaselor zilnice" (Crăciunescu, 2022, p. 132). Tușa finală a autoportretului feminin nu conferă limpezime acestuia, ci, din contră, îl ambiguizează, opacizând granița feminin-masculin, așa cum reiese din poemul *Bijutieri mărunți*, în care mișună nestingherit umbrele mici ale oamenilor mari, proiecții ale juxtapunerii celor două principii de organizare a sistemului ontologic – *animus* și *anima*: „noaptea acolo unde oftatul și lacrima sunt chifle în gamela/ cloșarului/ printre femeile de stradă bărbații, printre bărbații de stradă femei/ acolo unde sexele și-au pierdut actele de naștere/ unde carnea bătrână lividă cotrobăie în pubelele inocenței" (Crăciunescu, 2022, p. 133). În același volum este surprinsă și ipostaza feminității duble, dacă o putem numi astfel, luând în considerare cele două poeme, *Fuga de Bach* și *Scrisoarea a doua către Dolly,* scrise sub forma unor epistole deschise adresate unei posibile surori, alteritate feminină, în raport cu care emițătoarea se simte legată prin nașterea prefabricată: „Surori regăsite, surori/ de-ntâmplare,/ vom dormi îmbrățișate în ieslea noastră de sticlă cu cerul ei/ înstelat.../ Univers în eprubetă luminat de magi."; „Noi, însă, semănăm, suntem gemene, identice, inteligente,/ ne-am început viața în același timp,/ ne-am descurcat.../ Generații întregi ne-au privit, ne-au studiat/ și ne-au fixat pe scara anomaliilor naturale" (Crăciunescu, 2022, pp. 128-129). Despre aceste poeme putem afirma, în consonanță cu Georgeta Orian, că dau glas unor „valențe fondatoare pentru noua stare de spirit a poetei"[4], observație pe care distinsa universitară și admiratoare creditabilă a Ioanei Crăciunescu o face cu referire la poemul *Buletin de identitate,* din volumul semnalat la începutul acestui studiu, ***Duminica absentă***. Corespondentul de după anii `90 al acestui *buletin* poetic este poemul *Variantă de autoportret* din volumul ***Piața chibrit*** (2017): „Sunt varianta mea nereușită/ peste un imperiu de moloz și cai […]/ Sunt surdul caselor de toleranță" (Crăciunescu, 2022, p. 146).

Artificialitatea cristalizării vieții în eprubetă, într-un laborator de experimente, este pusă în oglinda retrovizoare a vieții pline, al cărei exponent textual este corpul – tunel, spațiu aluvionar, care devine laitmotivul volumului menționat: „Ce numim noi trup/ e un fel de tunel/ prin care lumile vin/ și se duc" (Crăciunescu, 2022, p. 139). Elementele primordiale, pe care filosoful francez Gaston Bachelard le numește „hormoni ai imaginației"[5], întrucât catalizează procesul de creare a imaginilor poetice, sunt prezente în toată antologia îngrijită de Georgeta Orian, de cele mai multe ori învestite cu alte funcții decât cele primare. De pildă, în *Pământ roșu negru allumette*, ploaia capătă valențe funebre: „Plouă cu sânge în orașul copilăriei mele", pământul absoarbe viii și morții: „pământ natal cu morții tineri îngrășat", iar focul mistuie nu doar relieful geografic, ci și pe cel al intimității: „Cum se aprinde […]/ acest

[4] Georgeta Orian, „Ioana Crăciunescu – Biografie poetică în(tre) două lumi", în *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica,* no.24/2/2023, p. 38.

[5] Gaston Bachelard, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, traducere de Irina Mavrodin, în loc de prefață: *Dubla legitimitate* de Jean Starobinski, traducere de Angela Martin, Editura Univers, București, 1997, p. 15.

timp ce m-a trăit […]/ orașul meu în flăcări într-o mărgea de sticlă" (Crăciunescu, 2022, p. 142). Și Georgeta Adam vede în aceste elemente de bază ale ecosistemului adevărați combustibili pentru vehiculul flămând al imaginarului: „Elementele materiale ale cosmosului – *focul, pământul, aerul, apa* – sunt de asemenea extrem de importante în stările imaginației."[6] Totodată, dacă până acum am observat că maternitatea a fost asimilată fenomenelor derizorii, redusă la scara diversiunilor și confundată voit cu procesul morții, în poemul *O față de așternut* avem de-a face cu o ipostază difuză a maternității așa-zis tradiționale. În prim-plan este femeia însărcinată care, prin atingerea sa încărcată de energiile sprituale ale facerii, multiplică planurile existenței: „Mama cosea, era încă în pat cu burta la gură/ mâncând cireșe și scuipând sâmburi/ care deveneau repede pom, fruct,/ scândură, mobilă..." (Crăciunescu, 2022, p. 150). Din farmecul pe care-l deține în pântecul roditor, femeia construiește lumile altora, în timp ce lumea din vintrele sale a fost contaminată de spaimele neființei, ce străbat întreaga poezie a Ioanei Crăciunescu: „Și ea și-a desfăcut coapsele ca/ porțile de fier și la Porțile de Fier/ strigătele ei – țipătul meu mic nu/ s-au auzit, au fost ca o cădere de pietre […]/ Doar aștrii aliniați au urlat:/ Nu aici! Nu acum! Nu Tu!" (Crăciunescu, 2022, p. 150). În calitate de intermediar între lumea fizică și cea spirituală, starea de graviditate demolează din temelii nu doar sediul fizic al corpului, ci și mecanismele din spatele său, de autoreprezentare a feminității, situație analizată pe îndelete de Raluca Bibiri: „Trupul feminin funcționează ca prag al interacțiunii dintre sine și lumea exterioară. La suprafața sa au loc negocierile cu exteriorul, însă principalul negociator – sinele – se află mult în interiorul corporalității."[7]

O altă ipostază pe care o considerăm reprezentativă pentru imaginarul poetic al Ioanei Crăciunescu este cea omniprezentă și omnipotentă în volumul ***Mon General***, apărut în 2017. Cu gustul amar al conștientizării finalului, femeia profită de toată diatriba care i-a fost adresată din momentul săvârșirii păcatului originar și până în prezent[8], eliberând din cuștile subconștientului toate întrupările refulate ale furiei, ale țipetelor astupate de mâinile societății conservatoare, ale frustrării provocate de obiectificarea corporală și folosindu-le ca arme în jocul vânătorului vânat: „Sunt un labirint, o cazemată, un bunker,/ sunt zidul morții pe dinăuntru, pe dinafară,/ n-ai cum să fugi, nu ai cum să scapi!/ Am să-ți intru în creier./ Sunt o viespe de tablă./ Am să-ți golesc mintea./ O să suni ca o găleată spartă!" (Crăciunescu, 2022, p. 160). Aceste versuri extrase din poemul *Mini biografie* păstrează tonalitatea cazonă a dinamicii dintre bărbat și femeie, bine racordată în poemul care dă și titlul acestui volum. Raportarea la „soldatul" – femeie se face din poziția de superioritate a „generalului" – bărbat, notorietatea acestuia venind la pachet cu dreptul mutilării corporale a subalternei: „începe lupta cu mine,/ sapă tranșee în carne,/ își face culcuș de bărbat." Dominația masculină, acceptată tacit de ambele părți, devine bidirecțională, femeia asimilând puterea fascinantă a generalului său: „Sub lobul enigmatic al urechii/ îi șoptesc Foc!" (Crăciunescu, 2022, pp. 157-158).

Astfel, schimbarea centrului de greutate în raportul vânător – vânat/ victimă – călău/ superior – subaltern/ bărbat – femeie, declanșează și o refațetare a ipostazei arhetipale a Penelopei, pe care am anticipat-o la începutul acestui studiu, femeia care își leagă destinul de cel al pânzei, a cărei facere și desfacere echivalează, în plan simbolic, procesul construcției și deconstrucției identității feminine. Despre această relație vulnerabilă dintre creatoare și creație, consolidată pe fondul unui sentiment al maternității textuale, vorbește Svetlana

[6] Georgeta Adam, *Imaginarul poeziei feminine. O secțiune de aur*, Editura Niculescu, București, 2010, p. 12.
[7] Raluca Bibiri, *Autoreprezentarea feminină. O psihanaliză culturală*, Editura Universității din București, București, 2014, p. 140.
[8] Despre modurile în care a fost perceput statutul moral și corporal al femeii, am scris într-un alt studiu recent: Smărăndița-Elena Vasilachi, „*Borderline 2000*. The Corporal Space in the Feminine Imaginary at the Intercultural Crossroad", în *Redefining Community in Intercultural Context*, vol. 11, no. 1/2023, pp. 188-192.

Cârstean, scriitoarea asociind actul creației cu o reîntrupare originară, resimțită mai profund după experiența nașterii: „Așa e, de fiecare dată când scriu mă întorc în corp, în corpul cel mai intim, familiar, în cel în care stau cel mai bine, devin propriul meu conținător doar pentru că reușesc să produc un text cu toate organele lui la locul lor. Punând organele textului la locul lor le pun și pe-ale mele, cele vii, la locul lor."[9]

Într-o manieră extrem de rafinată, cercetătoarea Grațiela Benga nuanțează importanța revizitării mitului feminin creat în jurul unui „consemn al tăcerii", în recenta sa sinteză critică dedicată poeziei (feminine) contemporane:

> „Din cumințenia gineceului și a datoriei casnice, iese în lumină o poetică penelopiană, feminină – în care țeserea și destrămarea se află în legătură cu înțelepciunea Atenei, cea dintâi țesătoare [...] Cum se poate deduce, statutul activ, central și cerebral pe care l-ar fi putut revendica Penelopa nu ar fi avut sorți de izbândă în viața publică. Făptuirile ei se petrec în culisele lumii. În tăcere."[10]

Încheind circular acest studiu dedicat imaginarului feminin din poezia Ioanei Crăciunescu, revenim la primul volum din antologie, ***Scrisori dintr-un câmp cu maci***. Amplul poem *Scrisorile sirenei către Ulisse* a inspirat o parte din titlul acestei comunicări. Sugestia intrigantă a comunicării dintre sirenă, ipostază a feminității malefice, și Ulise, întruchiparea masculinității absolute, a contribuit la configurarea unei pinacoteci cu varii exponate ale ipostazelor feminine neconstruite *după chipul și asemănarea* creatorului universal. Scrisoarea poate fi considerată zodia întregii poezii a Ioanei Crăciunescu, al cărei condei are întotdeauna disponibilitatea privirii spre celălalt, fie ca alteritate interioară, a unui sine niciodată răscumpărat la adevărata sa valoare, fie ca alteritate exterioară, un *tu* dăunător și râvnit deopotrivă: „Promisă și necesară era trecerea ta/ printre viețile mele" (Crăciunescu, 2022, p. 32).

BIBLIOGRAPHY

1. Bibliografie primară:

Ioana Crăciunescu, antologie, prefață, fișă biobibliografică, notă asupra antologiei și selecția referințelor critice de Georgeta Orian, col. „O sută și una de poezii", coord. Mircea Braga, Editura Academiei Române, București, 2022.

2. Bibliografie critică:

Adam, Georgeta, *Imaginarul poeziei feminine. O secțiune de aur*, Editura Niculescu, București, 2010.

Bachelard, Gaston, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, traducere de Irina Mavrodin, în loc de prefață: *Dubla legitimitate* de Jean Starobinski, traducere de Angela Martin, Editura Univers, București, 1997.

Benga, Grațiela, *Vocile Penelopei. Tonuri și accente în poezia contemporană românească*, Editura Universității de Vest din Timișoara, Timișoara, 2023.

[9] Svetlana Cârstean, „A scrie. A naște. Tudor", în: Alina Purcaru (coord.), *Povești cu scriitoare și copii*, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 25.

[10] Grațiela Benga, *Vocile Penelopei. Tonuri și accente în poezia contemporană românească*, Editura Universității de Vest din Timișoara, Timișoara, 2023, pp. 48-49.

Bibiri, Raluca, *Autoreprezentarea feminină. O psihanaliză culturală*, Editura Universității din București, București, 2014.

Ilie, Emanuela, *Corpuri, exiluri, terapii*, prefață de Doru Scărlătescu, Editura Cartea Românească Educațional, Iași, 2020.

Purcaru, Alina (coord.), *Povești cu scriitoare și copii*, Editura Polirom, Iași, 2014.

3. Articole/ Studii teoretice

Ilie, Emanuela, „Ioana Crăciunescu – *Supa de ceapă. Soupe à l'oignon*", în *Poezia. Revistă de cultură poetică*, anul XIII, nr. 1 (43)/ 2008.

Orian, Georgeta, „Ioana Crăciunescu – Biografie poetică în(tre) două lumi", în *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, no.24/2/2023.

Vasilachi, Smărăndița-Elena, „*Borderline 2000*. The Corporal Space in the Feminine Imaginary at the Intercultural Crossroad", în *Redefining Community in Intercultural Context*, vol. 11, no. 1/2023.

PRE-ROMANTIC AND ROMANTIC INFLUENCES IN MATEIU CARAGIALE'S POETRY

Roxana-Gina Tituleac
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Mateiu Caragiale attracts attention through the effervescence of his prose in Romanian literary life since the beginning of the 20th century, debuts in verse, at "Literary conversations". The only volume of poetry, "Pajere", opens with a pre-romantic note due to the picturesque atmosphere and the correlation of soul experiences with the phenomena of nature, following which the perspective on the world becomes internalized. We find in Mateiu Caragiale's work romantic motifs such as: the double, the titan and the genius, through the posture of the lonely man, the preference for elegy and the admiration for an ideal time, long lost. Some of the formulation in his poems refer to Mihai Eminescu's poetry, but they are differentiated by the potentiation of secret and mystery.

Keywords: romanticism , elegy, double, secret, Eminescu.

Mateiu Caragiale, cunoscut drept un prozator de seamă la începutul secolului al XX-lea, debutează în lumea literară românească în 1912 prin intermediul unei suite de poeme. Volumul antum *Pajere* cuprinde toate poemele scriitorului și debutează cu versuri construite în stil pașoptist. Treptat, lirica sa suferă modificări: aspectele lumii exterioare sunt interiorizate și eul poetic pledează pentru solitudine în trufie și damnare, refuzând căința și respectiv șansa mântuirii. Generația pașoptisă este cea care a impus primul canon în literatura română, formulat în 1840, în paginile *Introducției* din *Dacia literară*. Criteriile derogate de Mihail Kogălniceanu au reprezentat un reper timp de un secol, fiind ulterior contestate de gruparea *Junimea* și a sa publicație, *Convorbiri literare*. Revizuirea canonului românesc are loc prin propunerile reformatorilor junimiști, caracterizate prin ironie, spirit critic și polemică. Mateiu Caragiale, fiul unuia dintre cei mai mari actanți ai mișcării antiromantice, alege, din considerente estetice, apropierea de pașoptism și, implicit, de romantism pentru a-și configura scriitura în raport cu propria-i persoană. Din pasiunea pentru heraldică și istorie, dar și a conștiinței apartenenței unei semințiii mărețe, autorul își scrie lucrările cu o perspectivă orientată spre un trecut glorios.

Poemul *Clio*[1] deschide ciclul de poezii, iar din primele versuri este menționată „taina măririi strămoșești", realizabilă prin actul privirii și a descătușării imaginației. Această operă este o *artă poetică*, alături de *Lauda Cuceritorului, Mărturisire* și *Singurătatea,* în care este evidențiată menirea poetului de a-i elogia pe strămoși. Titlul relevă această semnificație, căci „Clio", tradus din grecește, are înțelesul de „a glorifica". În poem, vedeniile sunt un *memento* al trecutului, căci ele pot fi regăsite „subt un bătrân stejar", apelându-se la invocarea străbunilor, dar nu cu scopul unui manifest patriotic. În ceea ce privește meditația pe ruine, aceasta este sugerată doar în ultimul vers: „În geamăt să tresalte străbunii adormiți". Aceeași privire către asfințit („Când cerul pârguit la zări cuprinde/ Purpura toată și toți trandafirii") care arată eului poetic proiecțiile trecutului măreț este prezentă și în *Lauda cuceritorului*[2]. Poemul este segmentat în două părți: prima este construită asemeni unei elegii în care un „negru Domn" (care a „câștigat izbânzi nenumărate" și a „pângărit râzând altare sifinte") a fost trădat și omorât, pe când cea de a doua este echivalentă trezirii eului poetic pașoptist din

[1] Mateiu I. Caragiale, *Opere*, Ediție, studiu introductiv și note de Barbu Cioculescu, Editura Fundației Culturale Române, 1994, p. 3.
[2] *Ibidem*, p. 4.

„visul nocturn”[3], așa cum îl numește Gaston Bachelard, odată cu apariția zorilor, căci ni se relevă felul în care, prin intermediul unei fictive memorii involuntare, serile „Trezesc (...) suflete-adormite”, iar vocea lirică este cuprinsă de un „dor păgân sălbatic”, un *cogito* care se manifestă în reverie. Acest gând este independent de eul poetic, căci însuși contextul apariției, „visul de noapte nu ne aparține”[4] deoarece nu face parte din realitatea ce poate fi consemnată. Tot Bachelard spune că nopțile nu pot avea o istorie și nici un viitor, semn că primează prezentul din care se poate evada prin prisma reveriei ce poartă visătorul în afara timpului și a spațiului. Acestuia nu îi este influențată conștiința, deoarece „știe că este cel care se abstrage –el, în carne și oase, este cel care devine «spirit», o fantomă a trecutului sau a călătoriei”[5]. Observăm că Mateiu Caragiale realizează un proces *pașadian*, după cum îl numește Marius Nica, deoarece, spune el, „figurile trecutului își află exprimare doar la revărsatul zorilor, la fel cum și Pașadia Măgureanu, craiul de la *Curtea-Veche*, se dedă vieții decăzute a Bucureștilor doar pe timpul permisiv al nopții”[6].

După modelul romantic, patetismul declarativ al versurilor lui Mateiu Caragiale din *Singurătatea*[7] trimite la cadențele întunecate ale poeziilor lui Grigore Alexandrescu. Spre a oferi un exemplu, apelăm la o poezie cu caracter de artă poetică, *Epistolă D.I.V. Autorul „Primăverei amorului”*[8], unde eul liric surprinde o adevărată criză titanică a poetului în timpul procesului de creație: „De pământ trântesc condeiul, meseria o urăsc,/ Și să nu-l mai iau în viață eu mă jur și hotărăsc”, în timp ce la Mateiu Caragiale eul liric se răzvrătește numai împotriva firii, a sfârșitului ce va veni odată cu moartea, dar și cu revărsatul zorilor ce aduce cu sine sfârșitul reveriei. Totodată, *Noapte roșie*[9] își are ca referent poemul lui Dimitrie Bolintineanu, *Muma lui Ștefan cel Mare*, datorită imaginii voievodului rănit în luptă care se retrage în codrii. Ceea ce diferențiază poezia lui Mateiu Caragiale de cea bolintineană este faptul că aici voievodul este păstrat sub anonimat. În *Noapte roșie* nu este nevoie de o voce moralizatoare care să îndemne eroul la luptă pentru neam (cum este figura maternă pentru voievodul moldovean), deoarece eroul nu ia în considerare varianta abandonului. Deși retras în întunericul nopții și al codrului, rănitul își amintește de domnițele răpite de păgâni și se întoarce – „În valea unde lupta și moartea îl așteaptă”–. Voievodul nu este animat pe deplin de patetismul patriotic care încurajează apărarea integrității naționale, căci dorința jertfei pentru țară este aprinsă de imaginea domnițelor aflate în prizonierat.

Cea care influențează imaginarul romantic este *taina*, specifică expresionismului, pe care Mateiu Caragiale o introduce în versurile sale prin anonimatul sub care plasează atât eroul sau eroina poemului, cât și locul meditației și al rememorării vremurilor de mult apuse deopotrivă. Poetul prezintă un voievod aflat într-o cetate, turn sau mănăstire ruinată, dar numele acelui loc rămâne un mister. Poezia *La Argeș*[10] reprezintă o excepție, căci trimite la balada populară *Monastirea Argeșului*, culeasă de Vasile Alecsandri. Totuși, poezia nu însumează sentimente patriotice. Dacă poeții revoluționari elogiază sau invocă umbra domnitorilor fie pe ruinele cetății, fie pe mormântul părăsit, Mateiu Caragiale glorifică locul de veci al unei domițe, nicidecum al unui erou al neamului. În concepție romantică, mormântul este un refugiu pentru îndrăgostitul ce se așează lângă iubita moartă, un portal spre o altă lume, un loc nefast și, totodată, un *memento mori* ce provoacă sentimentul de

[3] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, trad. din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Paralele 45, 2005, p. 6.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*, p. 154.
[6] Marius Nica, *Ochianul balcanic. Privire asupra imaginarului literar în opera lui Mateiu Caragiale*, Institutul European, Iași, 2009, p. 102.
[7] Mateiu Caragiale, *op.cit.*, p. 24.
[8] Grigore Alexandrescu, *Poezii. Proză*, Editura Minerva, București, 1985, p. 85.
[9] Mateiu Caragiale, *op.cit.*, p. 7.
[10] *Ibidem*, p. 14.

„zădărnicie în fața morții”[11], însă, în poezia dată, acesta devine relevat mai cu seamă pentru statutul nobiliar al defunctei și al lumii de mult apuse de care aparține. El o amintește pe domniță în contextul pasiunii sale pentru trecut și pentru descendențe nobiliare. Mai mult decât atât, poemul debutează cu versurile: „Desprins din stemă parcă, spre depărtări senine,/ Un corb bătrân și-ntinde puternic negrul zbor”, care fac trimitere la întâia dragoste a scriitorului, heraldica, prin simbolul corbului desprins de pe stemă – cea a Valahiei–, prezent și pe sigiliul domnitorului.

Nota elegiacă în care sunt construite poeziile de inspirație pașoptistă reflectă lumea balcanică pe care o vom întâlni și în *Craii de Curtea-Veche*. Mai exact, versurile sale dezvăluie tipologii (războinicul, voievodul, parvenitul, domnița) care fac parte din mentalitatea sud-est europeană și sunt o „răscumpărare estetică”[12] a lumii contemporane autorului, aflate la confluența Orientului cu Occidentul. Aceasta vine pe fondul dorinței de a reflecta o realitate deja măcinată de corupție, fapt pentru care poetul nu realizează o meditație pe ruine într-un loc glorios precum Rovine sau Târgoviște așa cum au făcut-o predecesorii preromantici. Mai mult decât atât, Barbu Cioculescu identifică în migala cu care a conturat instanțele lirice o dialectică între personajele lui Mateiu Caragiale care, asemeni cărților de tarot, între ele corespund într-un mod refractat: „*Domniței* îi răspunde *Aspra* – o domniță care s-a realizat, se știe cu ce foloase! *Înțeleptului* i se așează vis-a-vis *Cronicarul*, primul poate analfabet, al doilea neștiutor în arta de a trăi, *Trântorul* becisnic îi revine *Dregătorul* neobosit – în rele, iar *Călugărița* își are un corespondent ideal în *Boer.»*[13] Astfel, amintim afirmația lui Tudor Vianu conform căreia Eminescu nu este perceput drept „un pictor al formelor, ci un pictor al luminii”[14], întrucât lumina este cea care predomină în universul său de creație. În această ordine de idei, putem afirma că Mateiu Caragiale este un „pictor al icoanelor”, create printr-o optică decadentă, puse într-o lumină ce trece mai întâi prin lentila unui privitor originar spațiului balcanic. Aceste portrete sunt realizate caricatural, iar rezultatul este unul grotesc, prearghezian, ele fiind de fapt, spune Marius Nica, niște „măști ale unor convingeri defulate în structurile imaginarului literar și, mai mult de atât, a unor frustrări și temeri reale ale autorului”[15].

Mateiu Caragiale sugerează prin motivul meditației pe ruine declinului unei civilizații (temă decadentă), însă se încearcă o recuperare a trecutului, a unei vârste de aur nespecificată, mitică, pe fondul unei necesități ontologice de aflare a adevărului la care au acces numai cei inițiați. Măreția trecutului este redată prin „curțile pustii”, „ruinele uitate” și chiar prin schitul aflat în degradare. Aceste ruine conservă memoria colectivă, sugerând devalorizarea și caracterul unei lumi uitate și reintegrate în natură prin invazia vegetalului, a mușchiului și a iederei, în edificiile abandonate: „De veacuri, părăsite, pe-ascunsele coline,/ Zac curți pustii... Acolo tăcerea stăpânește”. Atenția este îndreptată spre rezultat și nu spre etapele devenirii, astfel reprezentarea momentului istoric este realizată doar prin intermediul ruinei, supusă unui proces static, de lungă durată. Singurul element care reușește să ofere dinamism acestui tablou este registrul nocturn care permite reverii și facilitează interacțiunea cu figurile trecutului. Plăcerea proustiană a retrăirii trecutului este alimentată de satisfacțiile estetice, căci paradisul a fost pierdut, însă felul în care este surprins de către autor constituie, de fapt, o conservare a atmosferei perioadei. Universul rememorat este plasat *sub pecetea*

[11] Alexandru Balaci, *Romantismul românesc și romantismul european*, Societatea de științe filosofice din Republica Socialistă România, București, 1970, p. 93.
[12] Marius Nica, *op. cit.*, p. 44.
[13] Barbu Cioculescu, *Studiu introductiv* la Mateiu I. Caragiale, *Opere*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994, pp. XXXII-XXXIII.
[14]Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Cartea Românească, București, 1930, p. 95.
[15] Marius Nica, *op. cit.*, p. 188.

tainei, căci, așa cum consemnează Corina Croitoru[16], conotația heraldică a titlului volumului de poezii trimite la forma fixă a sonetului istoric, iar pe structura acestuia sunt realizate multe dintre poeme. De fapt, versurile păstrează atmosfera curților vechi pe care autorul o va desăvârși în *Craii de Curtea-Veche*. Această lume rămâne ferecată, inaccesibilă, stinsă, căci personajele sunt apărate de anonimat, având parte „de domni neguroși, năluci de voievozi și domnițe înveninate de doruri pătimașe, cu toții lipsiți de identitate istorică și surprinși în momentul în care își așteaptă sau își acceptă moartea, o moarte care închide, ca un sigiliu, o întreagă epocă”[17].

Poemul lui Caragiale, *Grădinile amăgirii*[18], concentrează teme și motive de factură preromantică precum: luna, dorul, apa, umbra, ochii. Spre deosebire de poeziile romantice, aici luna nu este protectoarea îndrăgostiților și nici element mistic sau prolific creației, aceasta își pierde din valențele pur romantice și se ascunde căci este „ursuză”. O altă abatere constatăm și în ceea ce privește melancolia, deoarece aceasta nu mai este sentimentul dominant, fapt pentru care este menționată numai în poemul *Singurătatea*. La polul opus se află motivul umbrei, cel mai des întâlnit în versurile lui Mateiu Caragiale. El cunoaște metamorfoze, întrucât umbra trece de la identitatea istorică tipic pașoptistă la varianta sa mistificată. Dacă în *Întoarcerea învinsului*[19] umbra este lipsită de elementul eroic și este doar o apariție trufașă, în *Grădinile amăgirii,* umbra capătă valențe demonice. Momentul apariției umbrei este unul de o semnificativă încărcătură ocultă, înfăptuit pe fondul unei duble refracții, realizate în cadrul nocturn, atunci când luna se ascunde printre nori. Chiar dacă razele astrului selenar nu participă la acest fenomen catoptric, Mateiu Caragiale folosește mintea umană drept undă de refracție, căci proiecția va fi una distorsionată, neconformă cu realitatea. Prima suprafață de refracție este luciul apei „ce-ațipește, în luciu-i rânjitor”, semn că imaginea dorită nu poate fi accesată fizic, în cadru natural, ci doar în plan oniric: „Visările-ți oglindă și-ncheagă-ale ei unde.” Prin aceasta, are loc o mutație din exterior spre interior, mai cu seamă că oglinda apelor este „singura oglindă care are viață interioară”[20], după cum afirmă Bachelard. Adâncul și suprafața sunt interdependente, iar în timpul reveriei visătorul își proiectează cele mai ascunse gânduri și sentimente, propriul său adânc. Prin această dublă refracție, căci suprafața apei și visarea sunt două oglinzi puse una în continuarea celeilalte, se realizează o trecere, în sens freudian[21], de la conștient, la subconștient și, în final la inconștient. Astfel, în vis apare umbra care invită la o altă refracție, în propria persoană, în vederea depistării sensurilor ascunse. În această ordine de idei, ochii ar fi servit drept suprafață de refracție, iar privirea ar fi fost unda. Însă, instanța lirică aflată în postura de neinițiat, nu reușește să acceseze taina ochilor, iar lumea din care vine umbra rămâne incifrată: „Va răsări iar umbra cu chip înșelător/ Cu ochi a căror taină tu n-ai știut pătrunde”. Punctul de maximă intensitate mistică constă în pactul faustic refuzat de către umbra demonică. Ceea ce i se cere nu este altceva decât mult râvnita fericire pe care și Faust, personajul lui Goethe, a cerut-o lui Mefisto în schimbul sufletului său. Totuși, umbra lui Mateiu Caragiale nu este interesată de sufletul eului poetic deoarece nu a fost capabil să-i deslușească taina din privire, el nu a trecut „testul”, fapt pentru care ea va „pieri” alegând să nu se implice în lumea de care nu aparține: „Dar în zadar vei cere viclenei năluciri/ Să mai învie-o clipă a stinsei fericiri, / Că va pieri, zâmbindu-ți, cu degetul la gură.”

---

[16] Corina Croitoru în *Enciclopedia imaginariilor din România,* Vol. I: *Imaginar literar,* coord. de Corin Braga, consultant științific: Adrian Tudorachi, Polirom, Iași, 2020.
[17] *Ibidem,* p. 184.
[18] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.,* p. 17.
[19] *Ibidem,* p. 18.
[20] Gaston Bachelard, *op. cit.,* p. 201.
[21] Sigismund Freud, *Introducere în psihopatologia vieţii cotidiene*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1991.

Filiația romantică a versurilor din *Pajere* este redată și prin trimiterile la poezia eminesciană, considerată apogeul romantismului în literatura românească, prin formulari de tipul: „file-ngălbenite" (*Scrisoarea II*), „uriașe stoluri la zări încremenite" (*De câte ori iubito...*), „mândrul freamăt" (*Freamăt de codru*) etc. Cu toate că, pe alocuri, versurile lui Mateiu Caragiale au o rezonanță eminesciană, se poate spune că autorul nu se regăsește în direcțiile novatoare propuse de Eminescu, căci se identifică în scriitura și filiațiile simboliste, el fiind mai apropiat de poeți precum Macedonski. Totuși, regăsim în opera lui Mateiu Caragiale tipologii de personaje romantice, cum ar fi: dublul (prin prezența umbrei și a oglindirii), titanul și geniul prin ipostaza omului singur.

Poezia *Sihastrul și umbra*[22] și *Singurătatea*, sunt cele două poeme care au o evidentă rezonanță eminesciană. Titlul poemului *Sihastrul și umbra* trimite la una dintre cele mai importante scrieri romantice ale literaturii universale, *Elixirele diavolului*[23] de E.T.A. Hoffmann, operă care i-a servit drept inspirație și lui Eminescu pentru *Cezara*[24], deoarece ambii autorii recurg la o „ocultare a comportamentului religios"[25], cum ar numi-o Corin Braga. Dacă la cei doi scriitori romantici este vorba despre un călugăr tânăr și frumos care cade în păcat, versurile lui Mateiu Caragiale surprind un călugăr strigoi întâlnit în timpul unei furtuni nocturne. Secvența este una de inspirație hoffmaniană și corespunde episodului în care călugărul Medardus își întâlnește dublul refulat, pe Victorin, și face schimbul de identitate. La Mateiu Caragiale, propunerea este inițiată de însuși eul poetic(„-Rămâi, și locuința-mi tu ia-o drept a ta,/ Ca și cum tu stăpânul ai fi, iar eu străinul"), dar refuzat de „cernitul călător" căci, damnat fiind, trebuie să își ispășească pedeapsa. Asemeni lui Arald din *Strigoii*[26], și umbra sihastrului este un strigoi care, arhetipal vorbind, se înrudește cu vampirul. Eroul lui Mateiu Caragiale este condamnat la neliniște veșnică prin prisma unui blestem, iar termenii acestuia sunt dezvăluiți în dialogul pe care eul liric îl are cu dublul său: „Odihnă să nu aflu, nici liniște, nici pace,/ În mantă mohorâtă de tainic călător/ Prin oarba întunecime umblând rărăcitor." Autorul alege să nu dezvăluie păcatul damnării, însă evidențiază statutul nobiliar al eroului și faptul că a stat la conducerea țării cândva. Spre deosebire de Arald, el iese din mormânt pentru a-și trăi solitudinea în plan nocturn, în fiecarea seară, iar ziua doarme „în raclă, în arsa mănăstire".

O damnare asumată întâlnim și în *Singurătatea*, unde, de asemenea, are loc un dialog între poet și un ipotetic dublu al său, revelatoare fiind dezvăluirea etosului și „conștiința apartenenței sale la semenția semeață"[27], cum o numește Ovidiu Cotruș. De această dată, dublul apare în „fluida oglindă" a fântânii, iar această secvență trimite la o altă lucrare emblematică: *William Wilson* de Edgar Allan Poe, deoarece, pe suprafața apei, alături de înfățișarea demonică a eului poetic apare, printr-un fenomen de refracție, și „o tainică-arătare", o prezență moralizatoare, care îl mustră, dar îi și arată calea: „Scăparea e-n credință, nădejde și iubire". Poetul își apără cu frenezie singurătatea morală și nu se dezice de armura sa falnică nici măcar în pragul morții. Asemeni lui Mateiu Caragiale, și eul poetic pledează pentru singurătate și este neintegrabil în lumea contemporană lui, nu pentru că se identifică cu ipostaza geniului romantic, ci pentru că s-a prezentat drept ultimul urmaș al unei descendențe nobilie: „Că margini nu cunoaște păgâna-mi semeție,/ Afară de trufie nimic n-avut-am sfânt,". Astfel, mai presus de aparenta ipostază genială a eroului lui Mateiu Caragiale

[22] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 22.
[23] E.T.A. Hoffmann, *Elixirele diavolului*, Editura Minerva, București, 1970.
[24] Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară*, vol. I, Ediție de Petru Creția, Editura Cartea Românească, București, 1978.
[25] Corin Braga, *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 12.
[26] Mihai Eminescu, *op. cit.*
[27] Ovidiu Cotruș, în *Mateiu Caragiale*, Studiu, antologie și aparat critic de Alexandru George, Editura Eminescu, Galați, 1985, p. 188.

stă cea titanică „– De ce-npotriva firii hain te răzvrătești;/ Tot ce-i frumos în suflet de ce lași să înghețe”, deoarece trufia este cea care contaminează sufletul. De asemenea, el manifestă o atitudine ateistă, în măsura în care se dezice de credință („Când nu mă-ncred în nimeni și nu cred în nimic!/ (...) Precum în nepăsare trăiesc fără credință”,), iar trufia-i devine religie. În această poezie titanul este „contaminat cu geniul”[28], iar refuzul mântuirii tipic eminescian este realizat de această dată într-un mod declarat: „Voi ști deopotrivă să mor fără căință,/ Chiar clipa cea din urmă o voi disprețui”. Cu toate acestea, motivul romantic al morții rămâne, încă, un moment eliberator pentru sufletul damnat, mai ales că eul invocă moartea, conștient fiind că doar prin aceasta își va găsi liniștea, dar nu și odihna veșnică, tocmai pentru că a refuzat mântuirea. Având în vedere condiția sa de inadaptat, moartea l-ar ajuta în ceea ce privește reintegrarea în neființă. Mateiu Caragiale reușește, prin aceasta, să transpună în versurile sale o răsturnare a valorilor: păcatul trufiei devine virtute și singurătatea devine voluptate.

În concluzie, versurile lui Mateiu Caragiale au un caracter programatic, sugerând prelungiri ale romantismului, lipsite de un substrat naționalist, dar și de referințe culturale specifice generației lui. Volumul *Pajere* se deschide într-o notă preromantică datorată atmosferei pitorești și a corelării trăirilor sufletești cu fenomenele naturii, iar mai apoi perspectiva asupra lumii se interiorizează. Regăsim în opera lui Mateiu Caragiale motive romantice precum: dublul, titanul și geniul, prin ipostaza omului singur, preferința pentru elegie și admirația pentru un timp ideal, de mult apus. Versurile sunt sărace în patos și stau sub semnul monotoniei, iar adevărata lor valoare constă în faptul că anticipează prozele care vor fi publicate ulterior și nu în felul în care au fost realizate. Ca referință istorică, poemele lui Mateiu Caragiale se identifică cu un romantism preeminescian, trecut printr-un filtru de tip modernist, căci el coexistă cu simbolismul în diferite forme. Există formulări care trimit la poezia eminesciană, dar se diferențiază de aceasta prin potențarea tainei și a misterului în vederea protejării lumii ideale prin anonimat. Totuși, unele înțelesuri ascunse pot fi deslușite făcând apel la cunoștințe din domeniul psihanalizei, al fenomenelor catoptrice sau al heraldicii. Prin urmare, putem afirma că lirica lui Mateiu Caragiale se situează în continuitate romantică, dar numai în formă, nu și în esență.

BIBLIOGRAPHY

1. ALEXANDRESCU, Grigore, *Poezii. Proză*, Editura Minerva, București, 1985.
2. BACHELARD,Gaston, *Poetica reveriei*, tradusă din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Paralele 45, 2005.
3. BALACI, Alexandru, *Romantismul românesc și romantismul european*, Societatea de științe filosofice din Republica Socialistă România, București, 1970.
4. BRAGA, Corin, *Concepte şi metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*, Editura Polirom, Iaşi, 2007.
5. CARAGIALE, I. Mateiu, *Opere*, Ediție, studiu introductiv și note de Barbu Cioculescu, Editura Fundației Culturale Române, 1994.
6. CIOCULESCU, Barbu, *Studiu introductiv* la Mateiu I. Caragiale, *Opere*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994.
7. COTRUȘ, Ovidiu, în *Mateiu Caragiale, Studiu, antologie și aparat critic de Alexandru George,* Editura Eminescu, Galați, 1985.

[28] D. Popovici. *op. cit.,* p. 24.

8. CROITORU, Corina în *Enciclopedia imaginariilor din România*, Vol. I: *Imaginar literar*, coord. de Corin Braga, consultant științific: Adrian Tudorachi, Polirom, Iași, 2020.
9. EMINESCU, Mihai, *Poezii. Proză literară*, vol. I, Ediție de Petru Creția, Editura Cartea Românească, București, 1978.
10. FREUD, Sigismund, *Introducere în psihopatologia vieţii cotidiene*, București, Editura Didactică şi Pedagogică, 1991.
11. HOFFMANN, E.T.A., *Elixirele diavolului*, Editura Minerva, București, 1970.
12. NICA, Marius, *Ochianul balcanic. Privire asupra imaginarului literar în opera lui Mateiu Caragiale*, Institutul European, Iași, 2009.
13. POPOVICI, Dimitrie, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, București, 1969.
14. VIANU, Tudor, *Poezia lui Eminescu*, Editura Cartea Românească, București, 1930.

THE FEMME FATALE IN 'THE LADY OF THE HOUSE OF LOVE' BY ANGELA CARTER

Ana-Maria Torkos
PhD Student, University of Craiova

Abstract: In 'The Lady of the House of Love', Angela Carter combines feminism, love, sexuality, virginity, rationalism, fantasy, war, metamorphosis, violence, power, vampirism, terror, unnatural, the use of myth and gothic elements, vulnerability, and strength.
In the traditional fairy tale, the man has the power, the woman is passive, docile, naïve. In the postmodern fairy tale, the woman has the power, she is a predator, and the male becomes the prey, and she is not, anymore, the hopelessly romantic and passive woman from the classic fairy tale.
The countess represents a fatal woman, she is beautiful, with a beauty that seems out of ordinary, she is the queen of night, of terror, her beauty is far from the beauty of real women.
The vampire woman kills the travellers, after serving them a coffee and leads the victim to the bedroom of death where they are thinking to have sex, but instead she takes off her clothes, reveals to the men her identity and kills them.
The idea of sexuality is linked in The Lady of the House of Love with the ideas of violence and death.
The purpose of my essay was to discuss about the feminism and the concept of 'femme fatale', about the characters and action of the Lady of the House of Love and to underpin the themes of this short story. Moreover, I highlight the features of traditional fairy tales.

Keywords: Angela Carter; femme fatale; femininity; power; sexuality.

Angela Olive Pearce (1940-1992), known under the name of Angela Carter, was an English novelist, journalist, short story writer, poet, professor and a feminist icon.

In her work she juggled with gothic horror, science fiction, fairy tales, surreal, with the fantastic and it is composed of: novels, short stories, librettos, stage and radio plays, screen plays and essays. After her death, Angela Carter became one of the most read, respected, analysed writer in her country, England, and worldwide.

Her popularity is due to her book *The Bloody Chamber and Other Stories* published in 1979, which is an anthology of ten short stories and one of her most successful books: *The Bloody Chamber*, *The Courtship of Mr. Lyon*, *The Tiger's Bride*, *Puss-in-Boots*, *The Erl-King*, *The Snow Child*, *The Lady of the House of Love*, *The Werewolf*, *The company of Wolves*, *Wolf-Alice*.

In her works, Angela Carter uses magical realism and postmodern elements: fantasy, intertextuality, myths and gothic elements. She shares her opinions on feminism in his novels, short stories in which she puts certain elements of traditional fairy tales, she realizes a woman empowerment, a sort of invitation for the women to fight for equal rights, freedom, against the male dominant society.

> "The Bloody Chamber and Other Stories might be a product of Carter's close contact with the fairy-tale genre in the process of translating Charles Perrault's work into English. This collection of stories is seen as an adaptation of classical fairy tales meant to empower women and grant them the role of active heroines instead of passive observers." (Gemović, 2019)

Helen Simpson, referring to *The Bloody Chamber and Other Stories says*: "A darkly erotic reworking of Bluebeard's Castle, a bawdy Puss in Boots and a sado-masochistic version of Little Red Riding Hood - Angela Carter's subversive take on traditional fairy

stories in *The Bloody Chamber* is as shocking today as when the collection first appeared in 1979" (Simpson, 2006)

Moreover, regarding this collections of short stories, Helen Simpson highlights that: "The Bloody Chamber is like a multifaceted glittering diamond reflecting and refracting a variety of portraits of desire and sexuality - heterosexual female sexuality - which, unusually for the time, 1979, are told from a heterosexual female viewpoint." (Simpson, 2006)

In the collection of stories, *The Bloody Chamber and Other Stories*, we deal with, new versions of popular fairy tales or folk tales such as: *Bluebeard, Beauty and the Beast, Puss in Boots, Sleeping Beauty, Snow White, Little Red Riding Hood*.

The Bloody Chamber and Other Stories is a representative collection of the postmodern fairy tales.

The postmodern fairy tales are in contrast with the classic fairy tales.

> "The 'classic' fairy tale is a literary appropriation of the older folk tale, an appropriation which nevertheless continues to exhibit and reproduce some folkloric features. As a 'borderline' or transitional genre, it bears the traces of orality, folkloric tradition, and sociocultural performance […]. And conversely, even when it claims to be folklore, the fairy tale is shaped by literary traditions with different social uses and users." (Bacchilega 1997: 3)

The key concept in a fairy tale is a moral lesson, intended for children. Most of the traditional fairy tales begin with the words: "Once upon a time ..." and finish " ...and they all lived happily ever after".

All fairy tales have good and evil, pure and wicked, wealthy and poor, beautiful and ugly. The hero/heroine is good, simple, positive, humble, positive, innocent, naïve, he/she helps the others. The hero/heroine transcends bad things and wins in the end. The good always wins and the evil is punished.

We have helpers, friends, stereotypes, symbols, events, magic numbers. The helpers are, in general, mysterious creatures or characters who help the hero/heroine, can offer gifts.

The numbers three and seven are magic numbers present nearly in all fairy tales.

The hero

> "is restricted to men while the women are always considered secondary, peripheral, prevented from obtaining the central role in any story. Female characters in traditional fairy tales are, as mentioned, usually rigidly sorted in one of the following categories: a poor young and innocent girl, an evil old hag, a righteous and careful queen mother and a sly stepsister. For her kindness and good heart, a poor young girl always deserves the prince and wealth in the end. Therefore, female characters have always been provided with a predetermined behaviour which strictly involves either docility, purity, and sacrifice that eventually lead to "happily ever after", or certain undesirable traits such as selfishness, sexual freedom or greed, which can result in being burned in an oven, stoned to death, punished to wear red-hot iron shoes, etc." (Gemović, 2019)

In my essay I focus on a story entitled *The Lady of the House of Love* by Angela Carter inspired by the fairy tale of *Sleeping Beauty* (*La belle au bois dormant*) by Charles Perrault, in which is presented a cursed princess, the beautiful girl is damned by an evil aged fairy to fell in a deep sleep, and she must be awakened by a prince; and the radio play *Vampirella* (1976) by Angela Carter. I discuss about the feminism and the concept of 'femme fatale', about the characters and action, and I underpin the themes of this short story.

The characters of this radio play are the Countess Vampirella – "the lovely lonely lady vampire", Count Dracula, the governess of Vampirella, Mrs. Beane, and the Hero, the Englishman.

In this play, an English cyclist, a young man, in search of adventure in the Carpathians Mountains, in the land of vampires, in a November evening, after an unfortunate accident, by crossing a rustic bridge, is taken by peasants to a ruinous castle; there lives a Countess and her governess. The daughter of Count Dracula is the last person of the dynasty of Vlad the Impaler, she is damned to the repetitions of crimes of her ancestors. She lives in a dark strange creepy castle in Transylvania, Romania. She is trapped in the odd castle, condemned to solitude and darkness, and she waits for someone to liberate her. The Countess desires to be human and considers that only love could save her: "love, true love could free me from this (…) dreadful wheel of destiny". Count Dracula says that "a fine young virgin will ride up to the castle and restore her to humanity with a kiss from his pure pale lips".

The girl is a creature of the night, a bloodsucker, a vampire. She is beautiful and wears a white dress, "her beauty is a symptom out of her disorder".

They fall in love, the Hero wants to get her to Vienna, to take her to a physician to cure her of her confused origins of sickness.

In the end, our heroine dies, saying "I always knew that love, true love will kill me". She becomes human, older, and she loses her teeth. The Hero goes to Bucharest, he finds about the assassination of Sarajevo, returns to England to rejoin his regiment.

I consider my topic is an interesting one because the concepts of 'femininity' and 'femme fatale' are present in our modern lives, the story *The Lady of the House of Love* can be a good corpus for further researches, because it mixes: power, sexuality, war, femininity, violence, magic world, superstitions, vampirism, terror, unnatural, gothic elements: the ancient castle, the timeless eternity of vampires.

According to Merriam Webster Dictionary, 'femme fatale' means: "a woman who lures men into dangerous or compromising situations'; a woman who attracts men by an aura of charm and mystery".

At first, a fatal woman provokes, tempts, manipulate the men and, in the end, destroy them.

Angela Carter transforms the woman in predator, and the male becomes her prey, she is

> (…) known to have supported sexual liberation in women and therefore her heroines are strong-willed, intelligent and cunning characters who are often ready to enjoy as well as use their sexuality in order to progress in life. Regarding sexuality, this aspect of female characters was always omitted in fairy tales since they were meant to improve and influence children's moral, whereas sex was considered immoral. However, Carter changes these elements and introduces erotic events, sexual pleasures, and descriptions similar to pornographic content. (…). The female protagonist is not hopelessly romantic and passive. Rather, she feels animalistic, raw lust which often drives her against her own will". (Gemović, 2019)

Gerardo Rodríguez-Salas, in his article 'Femininity and Vampirism as a Close Circuit: "The Lady of the House of Love" by Angela Carter', speaks about the concepts of femininity: "In her fiction, Angela Carter systematically presents an artificial notion of femininity that has to be overcome by women in order to fulfil themselves (…) Carter endeavours to show that femininity is a dark construction that imprisons women and turns them into living dead creatures". (Rodriguez-Salas, 2008:121)

The author establishes that in Angela Carter's story 'The Lady of the House of Love', "she uses the motif of the Queen of vampires together with gothic elements as powerful devices to display the artificial life of femininity and its dark side. Carter's question in the story is whether it is possible for women to escape from this role and find freedom". (Rodriguez-Salas, 2008:121)

Luce Irigaray (as cited in Rodriguez Salas, 2008), establish that 'femininity' is "a role, an image, a value, imposed upon women by male systems of representation. In this masquerade of femininity, the woman loses herself, and loses herself by playing on her femininity" (Rodriguez-Salas, 2008:121)

In *The Lady of the House of Love*, Angela Carter combines feminism, love, sexuality, virginity, rationalism, war, metamorphosis, violence, power.

Our story takes place in an old dark haunted castle from an empty village from Romania "(…) the peasants abandoned the village and it fell solely into the possession of subtle and vindictive inhabitants who manifest their presences by shadows that fall almost imperceptibly awry, too many shadows, even at midday, shadows that have no source in anything visible". (Carter, 1993:112)

The base of the story are many legends with Vlad the Impaler, a cruel vampire from Transylvania, Romania.

Two worlds are represented here: a bad magic world of crime: the Countess and another one, a world of humanity: the soldier and the Countess' governess. The heroine is cursed, dark, without a soul and the hero, the soldier, is gifted, rational, innocent.

Starting with the title 'The Lady of the House of Love', the reader finds that the main character of our story, the heroine is not human, she is a lady monster, the Countess, is a vampire woman, a "somnambulist helplessly perpetuates her ancestral crimes", the queen of vampires "(…) she is the last bud of the poison tree that sprang from the loins of Vlad the Impaler who picnicked on corpses in the forests of Transylvania". (Carter, 1993:113)

She is a beast and she desires to become human. The woman, in this story by Angela Carter, has the power. For her, men are only objects, their blood represent for her the food.

The virginal vampire countess is described as being a young beautiful woman, with long dark hair, with huge dark eyes, red prominent lips "like the obese roses in her garden", lost look, a supernatural presence with long sharp fingernails and teeth: "She is so beautiful she is unnatural; her beauty is an abnormality, a deformity, for none of her features exhibit any of Her beauty is a symptom of her disorder, of her soullessness." (Carter, 1993:13)

Her femininity and beauty are presented as an artificial characteristic, far from the characteristics from the real women.

Her long dark hair, a symbol of femininity, is associated with tears, which represent the sadness from her lonely and damned vampire life, "her hair falls down like tears".

She is a typical gothic femme fatale.

The Countess represents the 'vilain', the cruel predator, a blood thirsty beast and a victim of her atroces ancestors.

The Countess is presented as a queen, her power is a mirage, she is a sort of puppet of her painted ancestors; they have influence on the young lady vampire and they want to assure that the Countess continues having victims, producing crimes.

She is the queen of the lands, of the haunted forests, of night and terror, the mistress of nothing, a mistress of disintegration, because the castle has a ruinous interior.

She is the

> "hereditary commandant of the army of shadows who camp in the village below her chateau, who penetrate the woods in the form of owls, bats and foxes, who make the milk curdle and the butter refuse to come, who ride the horses all night on a wild hunt so they are sacks of skin and bone in the morning, who milk the cows dry and, especially, torment pubescent girls with fainting fits, disorders of the blood, diseases of the imagination"; the queen of night and terror, the mistress of nothing, a mistress of disintegration because the castle has a ruinous interior.
>
> (Carter, 1993:114)

Angela Carter tries to present femininity in a kind of terror and wants to "demystify the negative stereotype of the femme fatale by showing that it is a role tailored for women, but with which they do not identify themselves". (Rodriguez-Salas, 2008:121)

Our extraordinary being has the same routine every day, imprisoned in her chateau: she stays in a coffin 'in her négligé of blood-stained lace', after the sun goes down, she puts her mother's wedding dress which is "fifty or sixty years out of fashion"', the only dress she has.

The theme of entrapment is present in this short story. The Countess is trapped in the old castle, moreover, she is a prisoner of her body, due to her vampirism.

She is immortal, powerful, but his power depends on blood, she has to murder to feed on animals' blood or men's blood, travellers that are passing on their way through the deserted village; in her actions is helped by her governess, an old woman, a crone. Her housemaid keeps the Countess far from the light, from the mirrors and if a traveller drinks water from the village square fountain, the old woman invites the man to the castle. Here, the vampire woman kills the travellers, after serving them a coffee and leads the victim to the bedroom of death where they are thinking to have sex, but instead she takes off her clothes, reveals to the men her true identity and kills them.

The idea of sexuality is linked in *The Lady of the House of Love* with the ideas of violence and death.

In the monotony of her existence, one summer, a British officer arrives by bicycle "on two wheels in the land of the vampires"', in the abandoned village and the Countess's servant "(…) an old woman who smiled eagerly, almost conciliatorily at him. She wore a black dress and a white apron, with a housekeeper's key ring at the waist" guides the young man to the ancient castle, an evil chateau. (Carter, 1993:118)

The man is presented as being handsome, blond, blue-eyed, heavy-muscled, and with a special quality: his virginity, he represents an image of strength. Due to his special quality, he is immune to shadows, to ghosts. He is 'the prince' of traditional fairy tales.

For him, virginity means innocence, moreover means power, because it represents a sort of charm which protect the soldier from the harm.

The young man is associated with the role of victim.

Another way to spend her time is to play with her Tarot cards and for the first time, the card 'House of Love' shows to her and she fears of what can mean this card for her existence. The Tarot cards represent supernatural elements.

The old woman serves to the young man a meal for one person and after that, she leads the British young officer to another dark strange room. The man believes that it is about to meet the castle's owner, but in reality, he meets a fragile young girl, sixteen or seventeen years old, who "looked like a shipwrecked bride".

He thinks that "she is like a doll", "a ventriloquist's doll, or, more, like a great, ingenious piece of clockwork."; "an inbred, highly strung girl child, fatherless, motherless, kept in the dark too long and pale as a plant that never sees the light, half-blinded by some hereditary condition of the eyes."

When she tries to do her usual ritual of murdering the traveller, her glasses fall and she cuts herself in the pieces of her dark glasses. The soldier kisses her finger which was bleeding, then he falls asleep.

Next morning, the handsome young man searches the Countess who seemed disappeared, he finds a dress with spots of blood and a rose. He returns to the room where he has served his coffee, and he finds the sad vampire girl dead and looking older. The British traveller takes the rose that she was holding, gets his bicycle and rides to Bucharest. The given rose can be seen as a symbol of her purity that she gave to the young man and as a symbol of femininity. He returns in his human world and the bad magic world closes with the

death of the young sad Countess. For her, the death represents a liberation and the fate of the damned girl is changed through love.

Conclusions

The purpose of my essay was to discuss about the feminism and the concept of 'femme fatale', about the characters and action of the *Lady of the House of Love*, to underpin the themes of this short story, and to highlight the features of traditional fairy tales.

Angela Carter reimagines the traditional roles of women and men in her narratives, portraying the women as the dominant figure and the man as her pursued target. Carter, known for advocating for women's sexual freedom, depicts her heroines as strong, intelligent, and crafty individuals who are unafraid to leverage their sexuality to advance in life. This contrasts with conventional fairy tales, which typically omitted sexual theme to promote moral lessons for children, as sexuality was deemed immoral. However, Carter diverges from this approach by incorporating eroticism, sexual gratification, and explicit descriptions akin to pornography in her works. Her female protagonists are not passive romantics, but rather embrace a primal, instinctual lust that sometimes overrides their own desires.

In traditional fairy tales, men typically hold the power, while the women are portrayed as passive, docile, and naïve. However, in postmodern fairy tales, the dynamic shifts: women assume positions of power, becoming predators, while men become the prey. They no longer embody the hopeless romanticism and passivity seen in classic fairy tales.

The countess embodies the archetype of the femme fatale, possessing an otherworldly beauty that exudes a sense of terror and darkness. Her allure transcends that of ordinary women, positioning her as the queen of the night and terror.

In the *Lady of the House of Love*, the vampire woman ensnares travellers, offering them hospitality before revealing her true nature and ultimately killing them, intertwining themes of sexuality, violence, and death.

The traditional prince figure is replaced by a British young officer in this narrative, who aids the heroine in breaking free from her cursed vampire existence. He returns to his human world, carrying a rose from the castle imbued with a mysterious essence.

I consider my topic is an interesting one because the concepts of 'femininity' and 'femme fatale' are present in our modern lives, the story *The Lady of the House of Love* can be a good corpus for further research, because it mixes: power, sexuality, war, femininity, violence, magic world, superstitions, vampirism, terror, unnatural, gothic elements: the ancient castle, the timeless eternity of vampires.

BIBLIOGRAPHY

Accocela J., Tolentino J. (n.d.). *Angela Carter's Feminist Mythology*. The New Yorker. https://www.newyorker.com/magazine/2017/03/13/angela-carters-feminist-mythology

Bacchilega, C. (1997). *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. University of Pennsylvania Press

Carter A. (1993), *The Bloody Chamber and Other Stories.* Penguin. New York (112-133)

Frayling, C. (2015). *Inside The Bloody Chamber: Aspects of Angela Carter*. Oberon Books Ltd London

Hennard Dutheil de la Rochère, M. (2014, December 15). *Conjuring the Curse of Repetition or "Sleeping Beauty" Revamped: Angela Carter's Vampirella and The Lady of the House of Love*. Open Edition Journals. https://journals.openedition.org/edl/216?lang=en

Marchetti, M. (2019). *Gender stereotypes in question: Angela Carter's exploration of the victim, the villain and the saviour in the Bloody Chamber*. University of Lausanne. https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_S_28516.P001/REF.pdf

Pasolini, A. (1970, January 1). *Generic and textual metamorphosis: Carter's postmodern*. Bodies that bleed - 1. Generic and textual metamorphosis: Carter's postmodern experiments. *experiments*. https://books.openedition.org/ledizioni/7815?lang=en

Simpson, H. (2006, June 24). *Helen Simpson on Angela Carter's Bloody Chamber*. The Guardian. https://www.theguardian.com/books/2006/jun/24/classics.angelacarter

Angela Carter. (2015, September 28). The British Library. https://www.bl.uk/people/angela-carter

Angela Carter. (2020, December 23). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Angela_Carter

A*The Bloody Chamber: The Lady of the House of Love Summary & Analysis*. (n.d). LitCharts. https://www.litcharts.com/lit/the-bloody-chamber/the-lady-of-the-house-of-love

Merriam Webster Dictionary. (n.d). Meme. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved October 3, 2021, from https://www.merriam-webster.com/dictionary/femme%20fatale

Swan, B. (2020, March 20). *BBC Radio Drama VAMPIRELLA by Angela Carter*. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=St9owStyfOA

Gemović, A. (2019). *FROM CAPTIVITY TO BESTIALITY: FEMINIST SUBVERSION OF FAIRY-TALE FEMALE CHARACTERS IN ANGELA CARTER'S "THE TIGER'S BRIDE"*. https://reci.rs/index.php/Reci/article/view/8/7

BEYOND BORDERS: GLOBALIZATION AND IDENTITY IN PATTERN RECOGNITION BY WILLIAM GIBSON

Valentina Gherghină
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: This paper examines William Gibson's novel Pattern Recognition to uncover how it articulates the complexities of globalization and digital technology on personal and collective identities. Through a qualitative analysis, I use the protagonist, Cayce Pollard, as a metaphor for the contemporary individual negotiating the web of relationships between physical and virtual worlds.
My inquiry centers on a main question: How does Pattern Recognition depict the influence of globalization on identity? And, by extrapolation, what implications does this have for understanding identity's fluidity in a globalized world? Utilizing theoretical frameworks related to globalization, and identity construction, alongside Gibson's narrative techniques, this paper highlights the dual nature of globalization as both a source of alienation and a means for creating new forms of community and understanding. My findings suggest that Pattern Recognition offers a nuanced perspective on identity as a continuously evolving construct shaped by global and technological forces, and it illustrates the potential for cross-cultural empathy and interconnectedness amidst the challenges of the digital age.

Keywords: globalization, identity, post 9/11 literature, cyberspace, liminality

Introduction

"We have no future because our present is too volatile."
—William Gibson, *Pattern Recognition*.

The digital age is defined by this ubiquitous feeling of uncertainty, as this blunt assertion from William Gibson's *Pattern Recognition* demonstrates. In a narrative that spans continents and entwines the lives of characters, Gibson delves into the significant effects of this instability on both personal and collective identities. The search for purpose and belonging is becoming more complex and tense as a result of the unparalleled pace of technological advancement and cultural intersection. This paper explores Gibson's foresight by looking at how *Pattern Recognition* reflects the challenges of adapting to a world that is changing at a rapid pace. It also offers insights into the opportunities for cross-cultural understanding and the transformation of identities in the face of globalization. The study aims to analyze the novel thoroughly to discover how Gibson's characters face and navigate a world where the future is a cloudy shadow of the unstable present.

Gibson portrays a world in which the protagonist, Cayce Pollard, has a distinct sensitivity toward the emblems and logos of corporate brands. This sensitivity allows her to see the collision, merging, and transformation of global flows of information, commodities, and cultures. At the heart of this investigation is the following question: How does "Pattern Recognition" illustrate the impact of globalization on individual and collective identities? By examining Cayce's journey—a path that traverses continents, cultures, and virtual spaces—I aim to explore how globalization and technology influence the conception of self and community in the digital age.

Beyond serving as a setting for the story, the shifting present that Gibson paints serves as an impetus for significant cultural and personal shifts. As we go into the core of this article, we will examine how "Pattern Recognition" captures the spirit of a globalized life, characterized by an overwhelming amount of data and the breakdown of conventional borders. By delving into Cayce Pollard's cross-cultural journey and her encounters with a varied group of people, we can see how globalization shapes individual identities and how it

builds a shared culture that knows no boundaries. A multi-faceted examination of the novel's treatment of loss, discovery, and the continuous quest for significance in a digitally-enabled global community will form the basis of the paper. By doing so, I want to shed light on how global flows and digital networks are constantly shaping and reshaping modern identities, and how these processes affect our sense of self and community in the modern day.

Background—Digital Age in the Shadow of 9/11

The 21st century is characterized by rapid technical progress and notable societal changes, serving as a context in which the novel's themes strongly resonate. The turn of the millennium heralded an era of unprecedented technological growth, most notably characterized by globalization, the rise of the internet, and the advent of social media. These developments redefined human interaction, expanded the boundaries of communication, and fundamentally altered how information is disseminated and consumed. As per a Health IT report (2023), the volume of data on the internet reached 64 zettabytes in 2020, after having been launched in 1989. Roughly one trillion gigabytes is the size of a zetabyte.

The transformation of the internet from a niche means of communication into a worldwide forum for discussion, sharing, and teamwork was a watershed moment in the history of community building. More than ever before, people were able to communicate with one another, regardless of their location or cultural background, thanks to the rise of social media platforms as online venues for public conversation and individual expression.

Culture encompasses all values, both those that civilizations hold onto and those that may change and evolve throughout time. Even cultural practices have been mechanized and digitized in this era of ubiquitous mobile devices and the internet. A person's desire to escape from reality, create a digital identity, and then work to strengthen that identity in a digital setting is the primary driver of the digitalization of culture. Individuals' digital identities, formed in virtual worlds, had a great impact on people, which caused major shifts in how we see culture—one's online persona has become an integral part of one's real-life identity, and at the macro level, a shared online culture has come to dominate real-life society (Çöteli, 2019). An individual's social character is shaped by their diverse network of social contacts, according to several sociological and social psychology explanations. By distancing themselves from physical location and time, distinct online personas become discursive indicators, and by leveraging the visibility of one another, these identities reinforce one another. The establishment of social connections has been associated with the experience of shared understanding among individuals in many social interactions, including all facets of life (Baek & Parkinson, 2022). Repeated instances of such comprehension might foster a universal perception of a common reality or a comprehensive conviction that one's internal encounters and perspectives of the universe as a whole are congruent with those of another individual (Higgins et al., 2021).

The catastrophic attack on the United States that occurred on September 11, 2001, not only changed the geopolitical landscape but also had a profound effect on the social structure, shaping how people and groups form relationships and comprehend one another.

The profound impact and distress caused by 9/11 generated a common desire for mutual understanding and compassion, as individuals worldwide endeavored to comprehend the tragedy and its ramifications for mankind. The need for connection was intensified in the digital era, as the internet emerged as the main platform for demonstrating unity, exchanging personal anecdotes, and providing assistance across national boundaries. This period saw a heightened level of global interconnection, accompanied by an increasing recognition of the complexities and challenges associated with this interconnectivity.

Pattern Recognition, written in 2003, takes place in the early 21st century, in the aftermath of the 9/11 tragic event, and explores these subjects with a keen awareness. In bringing up the 9/11 terrorist attacks on the World Trade Center and the Pentagon, Gibson

highlights how these events changed cultural understandings of global capitalism and American supremacy in addition to world politics and security. The novel serves as a narrative that not only captures the spirit of its day but also anticipates and tackles the challenges of a world where digital and physical realities are interconnected.

Fragmented Identities: Liminal places and globalization

Cayce Pollard, the main character, represents the archetypal contemporary individual who wanders through worldwide networks while confronting the lasting effects of a post-9/11 era.

She wants to find an enigmatic footage's origins and significance after she saw it posted online. Her desire is connected with her emotional struggles because her father disappeared during the tragic events of 9/11. Her personal connection brings a new level of complexity and emotional depth to her pursuit—it's her symbolic journey as she tries to understand and possibly come to terms with her father's absence. The "footage", which has an elusive creator and a fragmented narrative, reflects Cayce's fragmented understanding of her father's fate and her fragmented sense of self after the events of 9/11.

In a world that has been affected by global events and digital landscapes, Cayce's search for the footage becomes a journey to find meaning in a world that has changed. It is a way for her to cope with her grief and the uncertainty surrounding her father's disappearance, but it also reflects the larger societal quest for identity and connection. Gibson portrays the emergence of social connections and the development of shared understanding in the digital and globalized age, as all characters engage in dialogue and establish communities revolving around the footage: "They know one another's passion for the footage, their doubts and tentative theories, as well as anyone in the world does […]" (Gibson, 2003, p. 28); "You follow the footage […] followers of the footage comprise the first true freemasonry of the new century" (Gibson, 2003, p. 15).

The aforementioned interactions, which surpass geographical and chronological limitations, exemplify the novel's concept of a "common reality," in which the interior experiences and perceptions of individuals take place within a unified digital consciousness.

Since the early 1980s, when he coined the term "cyberspace" in his debut science fiction novel Neuromancer, William Gibson has kept an eye on the future. He is an iconic figure in speculative fiction and is regarded as the "Godfather of Cyberpunk" (Murray & Nilges, 2021), has always skillfully walked the fine line between the real world and the Sci-Fi future. Gibson's response to these changes exemplifies the flexibility needed by writers who walk the border between science fiction and actual life. Pattern Recognition was heavily revised after 9/11 to fit in with a world that had been drastically altered by the terrorist attacks (Leith, 2020). Gibson has a demonstrated dedication to creating stories that connect with his audience's real-life experiences. This dedication goes beyond merely changing the scenery; it also necessitates adjusting his characters' mental and emotional landscapes to reflect the new reality.

Since the early 1980s, when he coined the term "cyberspace" in his debut science fiction novel Neuromancer, William Gibson has kept an eye on the future.

The cyberspace trilogy, Gibson's magnum opus in speculative fiction, explores in great detail the post-industrial information society's complicated relationship with technology. The alluring cyborg, who stands at the crossroads of the biological and the artificial, is a common metaphor for analyzing this connection. Many major characters in Gibson's narratives are imagined as cybernetic beings, representing the merging of human and mechanical aspects (Siivonen, 1996). This depiction signals a rethinking of what it is to be human by highlighting the cognitive and physical enhancements made possible by technology.

Reflecting the widespread discord and alienation in early 21st-century post-industrial cultures, the novel is filled with symbols and signals, which are representative of a broader cultural trauma. This work examines trauma from several angles, both the individual and societal, by tracking the psychological effects of recent world events and cultural developments.

It is also acknowledged that *Pattern Recognition* is a liminal work, being at the intersection between the Cold War's end and the beginning of globalization. In this vantage point, Gibson assesses and ruminates on the paradigm upheavals in politics, economics, and society that have marked the turn of the twentieth and twenty-first centuries (Mousoutzanis, 2014).

Transitioning from the Cold War's dichotomy to the multipolar, interdependent world of globalization, the novel tackles the shifting political situations. This change is presented in the novel, which focuses on power, identity, and the search for meaning in a globalized world; it is not simple background information, *Pattern Recognition* provides a critical perspective on the interaction between global forces and individual experiences by grounding the story in these larger political realities.

Intersecting Vectors: Globalization, Digital Identity in Pattern Recognition

Both globalization and technology have emerged in the twenty-first century as powerful, interdependent forces that are shaping the world. *Pattern Recognition* handles this relationship, painting a picture of a society where digital technologies are intrinsically tied to the worldwide movement of culture, money, and information. The thematic concerns revolve around themes such as identity, cultural interchange, and the pursuit of authenticity in a society that is always connected.

Numerous studies have tackled the subject of globalization. As per Berry (2008), globalization is not just a fixed endpoint where cultures become the same, but rather a process where different cultural movements are closely connected. The way this process works is that it constantly influences and changes how different groups and their members respond and adapt. It creates a complex pattern of change instead of a single, uniform result and also promotes the formation of transnational social spaces (Hannerz, 1990) and embeds global consumer culture so pervasively in daily life that it serves as a new baseline for cultural assimilation (Berry, 2008).

According to Merz et al. (2008), this phenomenon suggests that not only minority but also majority populations undergo acculturation, influenced by both direct, face-to-face interactions and indirect, media-driven engagements. The intertwining of localization and globalization crafts distinct outcomes across various locales, potentially giving rise to multiple, layered identities.

Pattern Recognition perfectly captures the current state of our global society. The protagonist, Cayce Pollard, travels the physical streets of cities around the world and is constantly exploring the digital one. Her journeys are akin to the modern consumers'—they are influenced by both local and global factors. She is on a quest for the "footage," which symbolizes her desire to find authenticity and connection in a world where cultural exchanges are often filtered through screens and networks. By looking at Cayce, we understand how people form social connections across borders and adapt to new cultures.

Cayce becomes a metaphor for globalized identity; the novel's critique of globalization's impact on personal identity is highlighted by her strong sensitivity to certain brands and the global market: "I'm allergic. To certain trademarks […] Since I was a kid. It's the downside of my ability to judge the market's response to new logo designs" (Gibson, 2003, p. 110).

The symbiosis between globalization and personal identity is illustrated in how Cayce's outfit for her first day in London is described in great detail: "a fresh Fruit T−shirt,

her black Buzz Rickson's MA−1, anonymous black skirt from a Tulsa thrift, the black leggings she'd worn for Pilates, black Harajuku schoolgirl shoes. “Her purse−analog is an envelope of black East German laminate, purchased on eBay, if not actual Stasi […]” (Gibson, 2003, p. 7).

We notice a mix of well-known brand names and items from different places, like a Fruit T-Shirt, Buzz Rickson's MA-1 jacket, and black Harajuku schoolgirl shoes. This collection, carefully curated from various parts of the world and online platforms like eBay, is a fashion statement but, most of all, it symbolizes Cayce's, and by extension, humanity's interconnectedness in the global community.

The entire narrative blurs the distinction between what is real and what is made up, using well-known brand names as symbols of both the temporary nature of modern fashion and the infusion of new exoticism into the global market. These brands, which vary from real to possibly invented by Gibson, serve as channels through which the author shows how global consumer culture affects personal identity in a temporary but widespread way. The novel depicts a world where everything, whether ordinary or extraordinary, is moving towards having its unique name. This challenges traditional categories and instead embraces a postmodern idea that an object's essence is captured in its named image rather than its origin: “Tommy Hilfiger does it every time, though she'd thought she was safe now. They'd said he'd peaked, in New York. Like Benetton, the name would be around […]” (Gibson, 2003, p. 13).

Gibson explores the architectural and aesthetic landscapes of cities like Moscow, where he contrasts the vibrancy of Western consumer culture with the stagnation of post-Soviet spaces: “Stella leads her into another room, this one with tall, unwashed windows, looking as though they might originally have been internally shuttered. ‘The Kremlin,’ Stella says, pointing out a view between the nearer buildings, ‘and the Duma’” (Gibson, 2003, p. 204); “The walls, unpainted since Soviet days at least, remind her of the nomiya in Roppongi, decades of nicotine deposited over what may once have been cream. Cracked, uneven” (Gibson, 2003, p. 205).

“Her first impression of Moscow itself is that everything is far larger than it could possibly have any need to be. Cyclopean Stalin−era buildings in burnt orange brick, their detailing vaguely maroonish. Built to humble and terrify. But lampposts, fountains, plazas, all partake of this exaggerated scale” (Gibson, 2003, p.183).

Gibson's depiction of Moscow's topography is symbolic of the process of coming into one's own in a world where economic and cultural power relations are shifting due to globalization. As cultural markers and societal expectations shift, people face the issue of maintaining a sense of identity in the face of this dichotomy between the old and the new, the local and the global. The city's distorted size and historical wounds parallel the inner conflict between nostalgia and modernism, between tradition and modernity, as one seeks to search for his own identity.

Based on Arnold Van Gennep's *The Rites of Passage*, originally published in French in 1909, the stages of life's significant changes are characterized by a three-part process: separation, transition, and reincorporation. Liminality, or the experience of being in between states, often appears during the "life crisis" moments or transitional periods (Van Gennep, 2019). Van Gennep (2019) noted that across all societies, there are established ceremonies that signify the shift in an individual's social standing (for instance, from "boy" to "man"), adhering to a universal progression of separation, liminal phase (or transition), and then reintegration into the community with a new status.

The following passage captures a moment of deep in-betweenness, while Cayce is in London: “Ngemi departs by tube from Bond Street Station, leaving her, in suddenly bright sunlight, with no idea where she might be going, or why. A cab takes her to Kensington High

Street, the card from Baranov's curry house zipped into the pocket on the sleeve of the Rickson's, the one originally designed to hold a pack of American cigarettes. Liminal, she thinks, getting out of the cab by what had been the musty, multileveled cave of Kensington Market, with its vanished mazes of punk and hippy tat. Liminal. Katherine McNally's word for certain states: thresholds, zones of transition. Does she feel liminal, now, or simply directionless? She pays the driver, through the window, and he drives away" (Gibson, 2003, p. 174).

It's like Cayce is standing at the edge, between different worlds, both in a physical and metaphorical sense. Here, liminality is depicted not only as a state of existence but also as a journey of growth, representing the changes and shifts that define our interconnected world. Cayce is experiencing a moment of uncertainty as she stands in the suddenly bright sunlight. She is deep in thought, contemplating her direction and purpose in life. This situation reflects the broader existential questions that many in our globalized society grapple with. The mention of Kensington Market, which used to be a vibrant center of punk and hippy culture but has now disappeared, emphasizes the idea of change and how cultural spaces and identities can be fleeting amid global shifts. This in-between space, which is both remembered and changed, symbolizes how our identities can be fluid in a world where the movement of money, culture, and technology constantly reshapes our surroundings and how we see ourselves.

Cayce's reflection on whether she feels liminal or simply directionless reflects the existential dilemma of the modern individual in a globalized world—not quite here or there, but also existing at a boundary or threshold. In today's globalized era, many people find themselves in a similar situation. They are constantly balancing between their local traditions and the impact of global influences. They also transition between physical spaces and the digital world, as well as between their established identities and the potential for new versions of themselves.

In this sense, Cayce's involvement in online forums and communities to figure out the origins and meaning of the footage shows how digital technology has influenced cultural exchange and global connectivity. The internet is a place where people from different parts of the world and different cultures can connect and share their fascination with the mysterious footage. In this digital space, we can share theories, interpretations, and insights that go beyond the limitations of physical and cultural boundaries.

The forum F:F:F is a digital space that goes beyond the limits of time and space. It captures the spirit of community in the digital era. Cayce Pollard finds this online space to be a constant presence in her life, much like a familiar cafe that she can access from anywhere in the world, at any time (Gibson, 2003, p. 5). This is a virtual space where about twenty regular contributors come together, along with some silent observers. It shows how online communities can be both inclusive and hard to define. Cayce finds that the chat room's anonymity and unpredictability create a feeling of dissonance in her experience of the digital forum: "There are perhaps twenty regular posters on F:F:F and some much larger and uncounted number of lurkers. And right now there are three people in Chat, but there's no way of knowing exactly who until you are in there, and the chat room she finds not so comforting. It's strange even with friends, like sitting in a "pitch−dark cellar conversing with people at a distance of about fifteen feet. The hectic speed, and the brevity of the lines in the thread, plus the feeling that everyone is talking at once, at counter−purposes, deter her" (Gibson, 2003, p. 5)

The excerpt emphasizes how communication and connection in digital spaces can be both intriguing and challenging. It is acknowledged that while these spaces offer the possibility of forming close relationships, they also come with the risk of misunderstandings and feelings of isolation. This portrayal captures the larger themes of the digital age such as

the promise of global connectivity, as well as the difficulties of maintaining authentic human connections. The forum is a great example of how globalization and digital communities can bring people together, regardless of where they live. However, the chaotic and impersonal nature of chat rooms highlights the limitations and challenges of these spaces when it comes to having more meaningful interactions. Through Cayce, we could better understand the dynamics at play in virtual communities and analyze the character of online environments, which may both foster a sense of belonging and alienation.

In his seminal book, *Non-Places Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Marc Augé has discussed the concept of "non-places," and described it as "a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity" (Augé, 1995, p. 77). Places like retail centers, roads, and airports are good examples. This idea goes beyond the physical world in today's interconnected world, especially when seen through the prism of the internet—a limitless, enormous room where our conceptions of home and belonging are always shifting.

As a digital non-place, the internet allows for interactions and exchanges that lack the conventional signifiers of identification and belonging. Users can traverse digital hallways in complete anonymity while interacting with material and communities that exist here and now. and in other parts of the world. This immaterial, online space personifies the essence of globalization, which is defined by the dissolution of national and cultural barriers and the acceleration of information transfer throughout the world.

This virtual space represents the core of globalization, which is defined by its flexibility, fast pace, and the blurring of geographical and cultural barriers.

An in-depth analysis of the ways in which online communities affect individuals' sense of self is presented in the paper *Personal Identity and Online Communities*. As per Arfini et al. (2020), people can explore and build parts of their identity in online networks in ways that aren't always feasible in real life. The ability to assume several online personas, ideas, and affiliations helps in the complex process of coming into one's own identity in these virtual realms. The dynamics inside virtual communities have a profound impact on people's self-perception and the way they choose to manifest their identities. The online anonymity or usage of pseudonyms might enable users to reveal aspects of their identity that they may hide in real life owing to societal limitations, therefore influencing their self-image and how others view them, the paper shows.

Online communities can be thought of as "virtual cognitive niches" (Arfini et al., 2020) where people have access to special resources that affect both their knowledge and social connections, ultimately shaping their identity. By exploring these specific areas of interest, people can gain access to a diverse range of information and viewpoints. This can help shape their identity, but it also comes with challenges like verifying the authenticity and quality of the information.

In Pattern Recognition, the forum serves as a source of information about the mysterious footage and as a space for communal engagement and identity exploration. Cayce's identity, both as a marketing consultant sensitive to corporate logos and as an individual seeking connection and understanding through the footage, is shaped and reflected through her online interactions. Similar to how virtual cognitive niches may provide a wealth of resources for individual growth, Cayce is able to traverse a global landscape with the help of these virtual places.

On the other hand, Cayce's story exemplifies the difficulties raised in the paper, especially with regard to the reliability and accuracy of the data presented. The footage's enigmatic quality and the multitude of interpretations proposed about it highlight how challenging it is to identify reality from the deluge of internet material. This predicament reflects larger issues with developing an identity in the digital era, when the deluge of data

may obfuscate rather than elucidate, making it difficult to piece together disparate pieces of information: “The forum will be going crazy, the first posts depending on time zones, history of proliferation, where the segment surfaced. It will prove impossible to trace, either uploaded, via a temporary e−mail address, often from a borrowed IP, sometimes via a temporary cell phone number, or through some anonymizer. It will have been discovered by footageheads tirelessly scouring the Net, found somewhere where it's possible to upload a video file and simply leave it there” (Gibson, 2003, p. 15).

Conclusions

I explored the novel Pattern Recognition written by William Gibson to understand how it portrays the impact of globalization on individual and group identities. By following Cayce Pollard’s experiences, we enter a world where cultural melting pots, technological developments, and the enduring consequences of past events—particularly the devastating ones of September 11—constantly mold people's identities.

The research question was answered and showed how Pattern Recognition demonstrates the ambivalent impact of globalization on identity by examining Cayce's interactions in a world where the past and present merge, and where the digital and physical realms are interconnected. The novel recognizes the possibility of feeling isolated and disconnected in a world where conventional cultural and geographic barriers are becoming more easily crossed. However, it acknowledges and embraces the ability of global interconnection to create new opportunities for developing understanding, empathy, and community.

The analysis revealed that the novel offers a deep exploration of the search for authenticity and a sense of belonging in a time when there is an abundance of information and the erosion of traditional boundaries. The paper discussed how digital spaces have a transformative role as modern "non-places" where community and identity can be both lost and found. These digital forums and networks, such as the F:F:F, serve as platforms where individuals can actively shape their identities and establish social relationships that go beyond geographical and cultural limitations.

The idea of liminality became an important way to understand the experiences of Cayce. It showed how the characters’ identities were shaped amid constant global and digital changes.

The events of 9/11 and what followed afterward added a meaningful background to the analysis. It emphasizes how the novel deals with themes like trauma, memory, and the desire to find meaning in a globalized, fast-paced world. Gibson's narrative strategy demonstrates how major historical events can prompt us to reevaluate our sense of identity and community by intertwining personal stories with global perspectives. The paper argues that identity should be seen as something that can change and evolve over time, influenced by various cultural and informational influences from around the world.

BIBLIOGRAPHY

Arfini, S., Botta Parandera, L., Gazzaniga, C., Maggioni, N., & Tacchino, A. (2020). Personal Identity and Online Communities. University of Pavia, Department of Humanities - Philosophy Section.

Augé, M. (1995). Introduction to an Anthropology of Supermodernity. *Trans. J. Howe, London*.

Baek, E. C., & Parkinson, C. (2022). Shared understanding and social connection: Integrating approaches from social psychology, social network analysis, and neuroscience. Social and personality psychology compass, 16(11), e12710. https://doi.org/10.1111/spc3.12710

Berry, J. W. (2008). Globalisation and acculturation. International Journal of Intercultural Relations, 32(4), 328-336. https://doi.org/10.1016/j.ijintrel.2008.04.001

Çöteli, S. (2019). The Impact of New Media on The Forms of Culture: Digital Identity and Digital Culture. Doğuş University, Turkey. https://doi.org/10.29333/ojcmt/5765

Gibson, W. (2004). *Pattern recognition* (Vol. 1). Penguin

Global Culture (pp. 237-251). London: Sage. https://doi.org/10.1177/026327690007002014

Hannerz, U. (1990). Cosmopolitans and Locals in World Culture. In M. Featherstone (Ed.),

Health IT. (2023, June 7). How big is the internet, and how do we measure it? https://healthit.com.au/how-big-is-the-internet-and-how-do-we-measure-it/

Higgins, E. T. , Rossignac-Milon, M. , & Echterhoff, G. (2021). Shared reality: From sharing-is-believing to merging minds. Current Directions in Psychological Science, 30(2), 103–110. 10.1177/0963721421992027

Leith, S. (2020). William Gibson: 'I was losing a sense of how weird the real world was.' The Guardian. https://www.theguardian.com/books/2020/jan/11/william-gibson-i-was-losing-a-sense-of-how-weird-the-real-world-was

Merz, Michael & He, Yi & Alden, Dana. (2008). A categorization approach to analyzing the global consumer culture debate. International Marketing Review. 25. 10.1108/02651330810866263.

Mousoutzanis, A. (2014). "Soul delay": trauma and globalisation in William Gibson's Pattern Recognition (2003). In M. Germana, & A. Mousoutzanis (Eds.), Apocalyptic discourse in contemporary culture: post-millennial perspectives on the end of the world (pp. 117-132). (Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature). Routledge.

Murray, M. R., & Nilges, M. (Eds.). (2021). *William Gibson and the Future of Contemporary Culture*. University of Iowa Press.

Siivonen, T. (1996). Cyborgs and Generic Oxymorons: The Body and Technology in William Gibson's Cyberspace Trilogy. Science Fiction Studies, 23(2), 227–244. http://www.jstor.org/stable/4240505

Van Gennep, A. (2019). The Rites of Passage. University of Chicago Press.

THE FAILURE OF HEALING OR THE IMAGE OF A PUER AETERNUS IN THE NOVEL THE SUMMER MY MOTHER HAD GREEN EYES BY TATIANA ȚÎBULEAC

Elena-Daniela Gorovei
PhD Student, ,,Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: This paper presents an aspect of the crisis of masculinity: the puer aeternus issue in the context of the absence of the father which does not help his son build an autonomous, authentic and healthy masculine individuality. A puer aeternus which is clothed in the skin of the divine child, Aleksy is the young man that cannot escape from the impossible couple which he shapes with his mother, at first because he is dismissed by his mother, then because the process of reconciling and forgiveness between the two is followed by the mother's death, an atypical devourer archetype. The paper proposes an analysis of how, maintaining the juvenile nucleus alive, susceptible to misery, the man fails his recovery, in the search of which he still finds himself through the act of creation, but also through the one of confession.

Keywords: crisis of masculinity, puer aeternus, impossible couple

Romanul de debut al Tatianei Țibuleac, publicat în 2017 și premiat, în 2018, cu Premiul Observator Cultural pentru proză și cu Premiul FILIT, *Vara în care mama a avut ochii verzi* a avut ca punct de pornire, așa cum mărturisește autoarea[1], intenția de a scrie, pentru blog, despre o mamă pe moarte, o evreică cunoscută într-o vacanță. Dar actul creator a luat o întorsătură surprinzătoare: o voce masculină interioară a cerut propria mărturisire literară: „Eu sunt «Vara». Eu sunt femeia de acolo, eu sunt băiatul de acolo, eu sunt așa", adică nu „bună, blândă, cuminte"[2] cum era receptată de lumea din jur.

Subiectul romanului *Vara în care mama a avut ochii verzi* se conturează din narațiunea ulterioară realizată ca o confesiune cu scop terapeutic de personajul narator, Aleksy. Ipostaza maturului care rememorează este lăsată să se întrevadă, în roman, după primele 35 de pagini. Pictor (auto)declarat nebun, de mare succes, Aleksy povestește întâmplările și prezintă trăirile celor trei luni și jumătate petrecute împreună cu mama sa bolnavă de cancer, într-un sătuc din Franța, la câțiva kilometri de ocean. La începutul acelei veri, Aleksy avea deja 18 ani și era animat de o imensă ură față de mamă, precum și de o furie față de lume din nimicnicia căreia a ieșit el, „un nimeni". Cei doi au de reparat și de recuperat vreo zece ani de suferință și distanțare afectivă cauzate de moartea accidentală a surorii mai mici a lui Aleksy, Mika. Din fața durerii, mama se retrăsese, pentru șapte luni, în tăcere și inerție, respingând cu piciorul, la propriu, orice încercare a copilului rămas în viață de a cere atenție, dragoste, îngrijire. Mutilării sufletești a mamei, i se adaugă cea a fiului. Familia se destramă, căci tatăl îi părăsește furând nepăsător, sub privirile micuțului considerat „cretin", economiile mamei și obiecte de preț. În urma unei crize de furie declanșate de dezvăluirea că Mika nu i-a fost soră, Aleksy este internat, până la 18 ani, într-o instituție specializată. Cu sfârșitul acestei școlarizări începe romanul, de ziua mamei, care își așteaptă fiul la poartă. În scurt timp, tânărul află că mama este bolnavă și că mai are de trăit maximum trei luni. Acest interval este valorificat de cei doi pentru a se vindeca, a se iubi, a

[1] Alexandra Tănăsescu, „Tatiana Țîbuleac, scriitoare: „*Lumea crede că dacă cineva pleacă, trebuie să aibă un loc pe care să îl numească acasă. În capul meu nu a fost niciodată așa.*" In „Cultura la dubă", 13 iulie 2022, https://culturaladuba.ro/tatiana-tibuleac-scriitoare-lumea-crede-ca-daca-cineva-pleaca-trebuie-sa-aiba-un-loc-pe-care-sa-il-numeasca-acasa-in-capul-meu-nu-a-fost-niciodata-asa/ (consultat la 30 iulie 2022).
[2] *Ibidem.*

se îngriji unul pe celălalt. În aceeași vară, Aleksy o cunoaște pe Moira cu care se va împrieteni peste un an de la moartea mamei și cu care se va căsători ulterior. Fericirea lor simplă este curmată de un accident în care el își pierde picioarele și ea, memoria. Asistat de doi angajați, Aleksy amortizează durerea vieții alternând actul creator al picturii, care îl va face celebru, cu prizele de droguri și cu ședințele la psihiatru care îl provoacă să-și rememoreze trecutul. Toate îl forțează pe tânărul bărbat să iasă dintr-un arhetip, cel al lui *puer aeternus*, dar vindecarea nu pare posibilă pentru el. Astfel, în centrul romanului se configurează relația unui fiu cu mama sa, o relație accidentată de moarte, de respingere, de abandon, de uitare.

Pentru analiza acestora, în grila de interpretare am cuprins un element de factură socială și altul de factură psihologică. Dacă primul vizează absența întâi simbolică și apoi fizică a tatălui ca fenomen social specific sfârșitului lumii patriarhale de la finalului secolului al XX-lea, al doilea se oprește asupra efectelor acestei absențe asupra relației mamă – fiu și mai ales asupra devenirii fiului. În acest sens, vom aborda personajul-narator din perspectiva arhetipului *puer aeternus,* numit astfel în analiza lui Marie-Louise von Franz[3], iar pe mamă, în ipostaza unei devoratoare atipice. Vom avea în vedere și o variantă a lui *puer aeternus,* respectiv, *copilul divin,* identificat astfel în studiul lui Robert Moore și al lui Douglas Gillete[4]. Un alt concept pe care îl vom valorifica este *cuplul imposibil* analizat de Guy Corneau în volumul *Există iubiri fericite? Psihologia relației de cuplu*.[5]

Puer aeternus este numele unui arhetip masculin, un tânăr cu un pronunțat complex matern al cărui comportament este caracterizat de o psihologie adolescentină, de o dependență nesănătoasă de mamă care se manifestă printr-o inadaptare la situații sociale, aroganța dată de ascunse complexe de inferioritate în spatele unor false sentimente de superioritate. Impresia de provizorat, de inautentic în orice slujbă sau în orice relație, teama de a fi legat de ceva, fascinația pentru risc, nerăbdarea reprezintă manifestări ale unui „refuz interior constant de a-ți asuma momentul și este însoțită adesea, într-o măsură mai mare sau mai mică, de un complex al mântuitorului”[6] care fie salvează lumea, fie are o contribuție definitivă într-un anumit domeniu. Pe de altă parte, *puer aeternus* este fascinant prin atracția față de spiritualitate, prin fantezia vie și bogată, fiind fie un partener cuceritor de discuții, fie un somnolent enervant prin încetineala și indisciplina sa. Marie-Louise von Franz observă, în conturarea personalității unui astfel de arhetip, importanța unui aspect natural și anume, tendința dintotdeauna a mamelor de a-și ține fiii în cuib, dar și incapacitatea fiilor de a conștientiza și de a se elibera de ispita de a rămâne captivi în acesta.

Ca arhetip al zeului tinereții eterne, *puer aeternus* „are toate trăsăturile unui zeu: un dor nostalgic de moarte, credința că este special; el este singura ființă sensibilă […]. Va avea o problemă cu umbra sa agresivă și distructivă, pe care nu va dori să o trăiască și pe care, în general, o va proiecta.”[7] Are conștiința efemerității sale și se pregătește de sfârșit proiectându-l cu mult înainte, ceea ce îi mutilează vitalitatea, fluxul vieții. Anticipând sfârșitul, dezamăgirea și durerea aduse de acesta, el se situează în plan rațional pentru a-și controla viața, cu alte cuvinte, pentru a o bloca. Lipsit de generozitate și de curajul de a trăi, nu are nici capacitatea de a suferi și de a se vindeca autentic pentru că el se pregătește pentru durere încercând să-i atenueze efectele.[8] Dar aproape toate elementele care definesc *puer*

[3] Marie-Louise von Franz, *Problema **Puer Aeternus***, Traducere din limba engleză de Anca Bodogae și studiu introductiv de Lavinia Bârlogeanu, Nemira Publishing House, București, 2016.
[4] Robert Moore și Douglas Gillete, *Arhetipurile masculine. Rege, războinic, magician, amant,* traducere de Ramona Bențe, Ed. Daksha, București, 2019, pp. 39 – 54.
[5] Guy Corneau, *Există iubiri fericite? Psihologia relației de cuplu*, Traducere din franceză de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 2022.
[6] Marie-Louise von Franz *Op. cit.,* p. 19.
[7] *Ibidem,* p. 162.
[8] *Ibidem,* pp. 158 – 159.

aeternus au o dublă interpretare, factorul vindecător și cel distrugător fiind intim legați, adică ceea ce anunță pentru el distrugerea conține și nucleul vindecării, relația putând fi considerată în egală măsură și invers.[9]

Copilul divin este o energie primară, a cărui apariție miraculoasă pe pământ este anunțată de oameni și de semne ale naturii. Atotputernic și vulnerabil deopotrivă, el este „o figură universală”[10], întâlnită în marile religii și credințe ale lumii, fiind întruchipat de Isus, de Zoroastru, de Moise, Sargon din Akkad, Buddha, Kishna, Dionisos, Orfeu. Aflat în mijlocul lumii, *copilul divin* întruchipează armonia cu Marele Tot, ordinea, unitatea în care se dizolvă contrariile. În psihicul masculin, această energie se dezvăluie, în vis, ca un copil care aduce lumină, bucurie, plenitudine, noutate, regenerare. Ea se manifestă și în realitatea conștientă prin nevoia de a fi în natură, de a simți pacea interioară și comuniunea cu tot ce există. *Copilul divin* a fost identificat de Freud drept „forța amorală primitivă sau infantilă”[11], de Alfred Adler, „ca un complex superior tainic care ne acoperă adevăratul simț al vulnerabilității”[12], de Heinz Kohut drept „ <<grandioasa auto-organizare>>, care cere mult de la noi în moduri ce nu pot fi niciodată împlinite”[13], de noua teorie psihanalitică ca „grandiozitate infantilă”[14] ce se manifestă narcisistic. Pentru școala jungiană, Copilul divin este „un aspect vital al Sinelui arhetipal”, „sursă vieții”[15], a bucuriei de a trăi, a forțelor vitale, a sentimentului de legătură plenară cu natura, cu Universul.

Problema *Puer aeternus* a fost abordată și de psihanalistul Guy Corneau care analizează modul în care mamele inhibă atât procesul de dobândire a autonomiei de către fiu, cât și propriul proces de dezvoltare ca femeie. În contextul noilor relații sociale, când femeia trebuie să meargă la muncă și când tatăl nu-și identifică un rol distinct în familie, relația de uniune și de iubire dintre fiu și mamă nu mai este, în general, dublată de procesul de separare al cărui scop este dobândirea autonomiei și a individualității masculine. Efectele negative ale acestei lipse sunt accentuate de tendința mamei de a dezvolta fiului un complex matern negativ și de a încheia „căsătorie simbolică”[16] cu grave consecințe în afirmarea propriei individualități atât în raport cu sine, cât și în relațiile de cuplu. Reversul acestei fantasme este „mama devorată de Mamă”[17], care se dedică exclusiv creșterii fiului și care își anulează celelalte roluri feminine. Dependent de mamă, fiul nu se formează autonom, mai ales că tatăl este (auto)exclus din acest mediu, ceea ce implică lipsa unui model masculin, nu doar lipsa cadrului în care să se exercite funcția de separare. „Cuplul imposibil” este „legătura [mamă-fiu] ce nu poate fi consumată” sub presiunea fantasmei castrării, dar nici nu poate fi „desfăcută psihologic”[18] cât timp mama nu se produce separarea dintre ei în plan afectiv. În acest context, băiatul menține el însuși bariera incestului, trăind – conștient sau nu – teama față de dorința feminină și vinovăția de a nu provoca suferință mamei și femeilor din viața lui. Vidul creat de absența tatălui este și un vid de exercitare a funcției de separare care îl pune pe băiat în situația de a nu putea să-și înfrunte complexul matern și frica de figura omniprezentă a mamei. Separând sexualitatea de afectivitate, manifestând pregnant comportamentele autoerotice, fiul păstrează neîntinate iubirea față de mamă și trupul acesteia. Copil cuminte în casă, rebel în afara ei, el dezvoltă, în umbra castratoare a mamei dătătoare de moarte, tot felul de dependențe nefiindu-i formată abilitatea de a exprima un refuz sau o

[9] *Ibidem,* p. 172.
[10] Robert Moor, Douglas Gillette, *Op. cit.,* p. 43.
[11] *Ibidem,* p. 47.
[12] *Ibidem.*
[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem,* p. 48.
[15] *Ibidem.*
[16] Guy Corneau, *Op. cit.*, p. 92.
[17] *Ibidem,* p. 94
[18] *Ibidem,* p. 98.

nevoie sexuală sau afectivă. La acestea se adaugă narcisismul, perfecționismul, supraprotecția, violența, culpabilizarea care își multiplică efectele negative dacă tatăl relaționează castrator față de fiu. Fie că sunt „băieți cuminți", fie că sunt „băieți răi", fie că preferă singurătatea, fie că aleg viața dublă, fie că vor pune accent pe aspectul fizic, fie că își vor dezvolta preocupările în spațiile spiritualității sau ale cunoașterii abstracte, bărbații asupra cărora planează umbra castratoare a mamei trăiesc un acut sentiment al vinovăției față prima femeie din viața lor – mama – care ori a făcut totul pentru ei ori nu a făcut îndeajuns.

Pornind de la aspectele teoretice expuse mai sus, în primul rând, voi evidenția *o criză de generație*: privind din perspectiva ordinii patriarhale, se pune în discuție dacă băieții mai devin bărbații care să ocupe locul dominant în societate și care sunt aspectele care influențează această stare de fapt. Recunoaștem, pe fundalul întâmplărilor, o societate în care ordinea patriarhală este în transformare, în care familia lui Aleksy este una disfuncțională, responsabilitatea fiind împărțită între părinți și bunici. Aleksy devine *nu* „un bărbat adevărat", ci unul *diferit* de tatăl și de bunicul său, exercitând un rol social opus acestora. De altfel, tații și, în general, bărbații acestui text literar ilustrează o masculinitate tradițională în declin. Prezența lor funcționează, în raport cu personajul principal, dar și cu femeile romanului, ca o substanță de contrast care pune în evidență ideea că neputința de a ieși din arhetipul lui *puer aeternus* este favorizată de criza de modele masculine. Nu întâmplător, atât personajul principal, cât și prietenii sunt refuzați de familie și de Lume în care nu-și găsesc locul. Ei sunt imagini ale unor infirmități de natură fizică, mentală, comportamentală. Simptomatic pentru absența taților, de ei se interesează doar mama sau o figură feminină din familie.

Rolul de tată nu este asumat de niciunul dintre bărbații acestui roman. Aleksy își evocă tatăl cu greața copilului care știe că: „Tata m-ar fi ucis și pe mine, dacă nu era sigur că voi muri oricum destul de repede."[19] Ca șofer de tir, este mereu pe drumuri, un laș fără scrupule, care părăsește familia prădând-o de bani și bunuri de valoare. Cele două femei rămase în urmă – mama și bunica – se bucură că „au scăpat", iar fiul rămâne cu imaginea jafului comis de tată și mai ales cu cea a negării lui care este mai grea decât abandonul însuși: „*Cretinule,* mi-a spus tata la plecare scuipând în direcția mea și trântind ușa."[20] Alte trei întâlniri stau fie sub semnul violenței tatălui, fie sub semnul indiferenței fiului care nu găsește niciun motiv să-l ierte nici atunci când acesta este singura rudă ce îl veghează după accident. Ulterior, neputincios fizic, simte că nu are de ce să îi ceară ajutor, atâta timp cât și-a dus existența cu o infirmitate afectivă – una din multe altele – provocată de tată. Renegării paterne îi corespunde renegarea fiului când declară medicilor că el nu are tată. Nici poziția superioară pe care i-o dă celebritatea ca artist nu-i îmblânzește inima, astfel că prezența, în galerie, a tatălui însoțit de alți doi fii este ignorată, răzbunând anii de absență și gesturile de neiubire. În fapt, rând pe rând, fiu și tată fie refuză gesturile reparatorii, fie le inițiază târziu, nedându-și șansa de a-și împlini sănătos și autentic rolurile. De asemenea, este de remarcat că lumea bărbaților reprezintă lumea adulților pe care, la fel ca alți *puer aeternus,* Aleksy o vede – și o redă ca atare – ca fiind lipsită de sens, de conținut și, cu mici, dar insuficiente excepții, de autenticitate. De exemplu, în anii maturității, inclusiv ai celei artistice, Aleksy se vede înconjurat de o „lume pestriță și hulpavă"[21] în care bărbații sunt intermediari care îi vând tablourile și milionari care i le cumpără, conștienți că moartea artistului ar crește valoarea operelor lui și, astfel, câștigurile lor. În schimb, doar în vara petrecută împreună cu mama, deci în prezența feminității materne, tânărul bărbat a trăit sentimentul de a fi viu și a realizat valoarea fanteziei, a creativității. Pe acestea nu le poate păstra în anii maturității decât prin suferință ca sursă a artei și ca pretext al consumului de droguri.

[19] Tatiana Țîbuleac, *Vara în care mama a avut ochii verzi*, ediția a II-a, Editura Cartier, Chișinău, 2017, p. 9.
[20] *Ibidem,* p. 69.
[21] *Ibidem,* p. 46.

În al doilea rând, criza masculinității este și o *criză existențială personală* în declanșarea și manifestarea căreia se îmbină mai mulți factori care, reuniți, construiesc imaginea unui *puer* care își ratează maturizarea de trei ori, ceea ce îl condamnă la o eternă imaturitate psihologică. Vom analiza, în structura lui Aleksy, patru aspecte care definesc acest arhetip. Mai întâi, vom evidenția originile tainice, stelare ale copilului din flori. Apoi, vom arăta implicațiile unor trăiri succesive: comuniunea cu Lumea, respectiv, ruptura de a acesta, precum și rolul prezenței feminine în facerea – desfacerea – refacerea sentimentului de armonie universală , dar și consecințele absenței tatălui în acest proces. Vom identifica modalitățile lui Aleksy de a fugi din realitate, precum și strategiile mamei de a îl reașeza în cursul firesc al vieții trăite. În cele din urmă, vom evidenția cum devotamentul fiului hrănește tendințele inconștient devoratoare ale mamei. Toate acestea fac dificile, chiar imposibile ieșirea tânărului bărbat din magica lume a mamei și vindecarea de complexul matern.

Primul element arhetipal pe care îl vom analiza este copilul din flori: Aleksy este rodul unei iubiri juvenile pe care soarta a curmat-o căci Pavel, tânărul polonez de care mama lui fusese îndrăgostită, moare strivit de un perete, pe șantier. De la tatăl natural, copilul moștenește ochii albaștri și… o stea, semne că este *diferit*, cu o ascendență nelămurită, dar pură, astrală. Tânărul bărbat cumpărase steaua și i-o dăruise drept cadou iubitei sale, așa cum descoperă Aleksy mai târziu între lucrurile mamei: „Am găsit printre lucrurile păstrate în casa bunicii un certificat care atesta procurarea unui corp ceresc cu numele ei. Steaua mamei se numește «Wiosna» și e cea mai strălucitoare din Ursa-Mică.”[22] Ca mulți *pueri,* înainte de a coborî pe pământ, Aleksy a fost așadar întâi o stea, Steaua pe care Tatăl o face cadou Mamei. Pe de altă parte, putem identifica aici, ca în cazul multor copii din flori, sugestia unei origini cosmice care actualizează arhetipul *copilului divin*, reprezentarea cea mai cunoscută fiind Isus a cărui naștere este vestită magilor de o stea. Însuși Aleksy se referă la acest arhetip, dar, în ceea ce îl privește, vede în sine imaginea răsturnată a *Fiului* așteptat. În prima incursiune în târgul de vechituri din sat, el reflectează la destinul lucrurilor vechi cărora li se promite o înșelătoare nouă existență. Fiind „de partea lucrurilor”, comparându-se cu ele, tânărul are revelația propriei ființe: „am fost mereu în plus, niciodată trebuincios, rezultatul trist al unei târguieli de moment și o ciornă îngălbenită a celui care urma să fie, într-o zi, Fiul. Cel normal, apt, vrednic, alb și rumen ca ouăle de Paști. Dar pentru că noul fiu nu venea […], soarta mea rămăsese în aer. Nici iubit, nici dorit, nici de aruncat – un fel de veioză în formă de lalea într-o casă de orbi.”[23]

Un alt aspect specific arhetipului *puer aeternus* este sentimentul comuniunii cu Universul în care s-a născut întâi ca stea. Aleksy trăiește plenar și idilic legătura cu lumea și cu tainele acesteia atâta timp cât existența familiei întregi este luminată de prezența inocentă a Mikăi. Moartea fetei aduce Umbra asupra familiei și actualizează, în copil, Umbra Molâului[24], cel care solicită atenția prin violență. Respins de mamă, abandonat de tată, copilul trăiește deziluzia foarte devreme forțând maturizarea și provocând răbufniri violente asupra sinelui și asupra semenilor. El capătă o viziune cinică asupra lumii, ceea ce îl integrează în rândul celor care „au fost îmbrânciți prea devreme din lumea copilăriei și s-au prăbușit în realitate.”[25] Se destramă prea devreme iluzia fericirii clădite de iubirea parentale. Dorul de afecțiunea mamei erodează chiar temelia sensului de a fi. În golul creat, crește insidios și acaparator convingerea că nu există încredere și iubire între oameni. Toată frustrarea acumulată răbufnește și, odată declanșată împotriva altuia, își găsește expresia într-o agresivitate care îl lasă infirm pe imprudentul clevetitor de la care Aleksy a aflat că Mika i-a fost soră vitregă. Internarea într-o casă de corecție pentru copii *nebuni,* mai mult sau mai

[22] *Ibidem*, p. 113 .
[23] *Ibidem*, p. 66.
[24] Robert Moore și Douglas Gillete, *Op. cit.*, pp. 51 – 52. Realizat
[25] Marie-Louise von Franz, *Op. cit.*, p. 57.

puțin violenți, echivalează cu o *separare* fizică de universul matern, degradat. Este momentul să observăm că moartea Mikăi amintește de miturile în care unul dintre cei doi copii, un băiat și o fată, „este ucis și apoi transformat și salvat de celălalt."[26] Cei doi sunt „reprezentări ale totalității interioare a omului, care în preformarea sa infantilă trebuie despărțită, astfel încât conștiința eului să se poată maturiza"[27], proces care nu poate avea loc în afara suferinței. Așadar, nereprimându-și sentimentele infantile, după moartea surorii sale, Aleksy are șansa să se maturizeze, dar demersul nu are finalitatea „promisă". De altfel, separarea, în absența tatălui, este un demers eșuat oricine l-ar iniția. Fiul încercase inutil să realizeze el însuși funcția de separare prin acțiunea de a lovi, de a distruge și de a se distruge. E separarea de el însuși și de lumea care nu are suficientă coerență pentru a simți că are loc în interiorul ei: „O fâșie de căldură ca un șarpe oranj mi-a țâșnit din mână și s-a pornit mai departe prin vene crescând și umflându-se. *Prima lovitură m-a separat* [s. n.]."[28] De altfel, în roman, este dominantă o retorică a dorinței de des-ființare, aflată în deplină concordanță cu interiorul dezarticulat, în care intactă rămâne doar suferința.

În schimb, când află că un cancer îi limitează timpul de a îndrepta greșelile față de Aleksy, mama își creează contextul de a face tot ce poate și știe pentru a-și împăca fiul cu sine, cu Sine, cu viața și cu Lumea. Este un act reparator și pentru ea însăși, deoarece *devine* nu doar altă mamă pentru fiu, dar și o altă femeie, de fapt, o femeie asemenea unei zâne, o ființă inefabilă ce se împuținează fizic dispărând din viață ca imaginea iluzorie a unei prezențe supranaturale apărute pentru o vreme în lume: „mama era albă și lungă ca o umbră de dimineață"[29]. Consider necesar să vedem în acest demers al mamei o funcție unificatoare necesară și benefică (o va împlini și bunica prin imaginea burții integratoare), dar care are și efecte negative asupra viitorului lui Aleksy pentru care nu se identifică totuși o modalitate și un context de inițiere în viața de adult. Cu toate acestea, romanul este cel mai frumos în această parte a regăsirii dintre Fiu și Mamă, a vindecării sufletelor lor prin acceptare și iubire necondiționată.

Al treilea aspect definitoriu al arhetipului *puer aeternus* este relația dintre realitate și imaginar: captivat de lumea fanteziei, un *puer aeternus* este tentat să fugă mereu din realitate. În acest roman, mamei îi revine rolul de a-l readuce pe fiu în lumea materială. Ea alege însă varianta idilică, singura care îi favorizează posibilitatea iertării, a vindecării. Ca o adevărată stăpână a universului, modelează spațiul interior, cumpără obiecte vechi și le găsește loc în casă dându-le o nouă viață. E un loc protector pe care mama îl creează, în sfârșit, dându-i ocazia lui Aleksy să revină la el ca la un *centrum mundi*. De acest loc și de aceste obiecte se va agăța el mai târziu, ca de elemente care îi revelează ideea de existență în materie, în realitate, pentru cel care este desprins din stele, pentru cel care găsește alinarea în reveria drogurilor. Pe de altă parte, mama se identifică și cu o stăpână a naturii, căci imaginea ei pare a se materializa ba din câmpul cu floarea-soarelui, ba din lanul de rapiță, iar în prezența ei, pomii își sporesc bogăția. Existența celor doi se desfășoară ritualic, cu inocența cuplului adamic care reia în stăpânire, într-un evident proces regresiv pentru mamă, însuși raiul. Fiul însuși se raportează la natură ca la o matrice în care își găsește locul treptat și cu elementele căreia intră în comuniune. Astfel, macii sunt dungile preferate în goana bicicletei, iar melcii sunt hrăniți cu apă îndulcită. Dacă florile exprimă fragilitatea plină de suferință a sufletului lui Aleksy, melcii sunt alter-egouri ale acestuia, reprezentând increatul forțat să se materializeze, să crească. Ei hrănesc iluzia că nenăscutul, diformul sunt în puterea tânărului de a primi forma și consistența pe care el le dorește.

[26] *Ibidem*, p. 100.
[27] *Ibidem*.
[28] Tatiana Țîbuleac, *Op. cit.*, pp. 34 – 35.
[29] *Ibidem*, p. 42.

De asemenea specific unui *puer,* Aleksy devine fiul devotat și preia treptat rolurile mamei, bucurându-se de locuri, de oameni și de noua normalitate. Când o duce pe malul oceanului cu o mașină închiriată, în sat – cu bicicleta purtând-o la piept ca pe un copil, când o hrănește cu linguriță, când o spală, „Mama ajunsese ca un copil mic și avea nevoie de o bonă. Sau de altceva."[30] Ceea ce nu înțelege Aleksy este că, fără să vrea, „animusul devorator al mamei se hrănește cu inocența și cu cele mai bune și devotate sentimente ale fiului"[31]. În cele din urmă, mama se stinge, în hamacul-luntre, imaginea ei finală fiind a unei „crisalide cu început de fluture."[32] Regresia s-a încheiat: mama însăși a fost o *puella aeterna* și acesta este un motiv pentru care nu a știut cum să își scoată din arhetip fiul. Crisalida actualizează imaginea „celui învăluit, adică celui invizibil, geniul celor decedați, care reapare în hora copilărească a unei vieți noi"[33], ceea ce anticipează ideea că mama va bântui fantomatic și „noua" viață a lui Aleksy. În acest context, nici măcar moartea nu mai realizează funcția de separare și consider că în această neputință se manifestă criza masculinității în toată plenitudinea ei. Nicio prezență masculină matură, sănătoasă, implicată *nu se găsește* pentru a desprinde fiul de mamă, protejând astfel sufletul copilului, dezvoltând bărbatul și încrederea lui în viață și în oameni și lăsând intact *sentimentul integrării în viață,* uniunea cu Universul și cu darurile lui. Mama rămâne o Umbră devoratoare atâta vreme cât, după vindecarea sufletelor, ea nu a știut și nu a putut să își protejeze fiul de experiența „morții ne-ndurătoare". Neputinței ei îi corespunde neputința băiatului de a declara decesul rămânând în preajma trupului neînsuflețit timp de două zile, despre care nici el nu își amintește mai nimic. Apoi este internat într-un ospiciu. Atitudinea lui pasivă și retragerea din realitate exprimă forme ale devotamentului, ale recunoștinței, ale vinovăției de a nu fi putut schimba starea lucrurilor sau toate la un loc. În schimb, este evident că actul reparator al mamei a fost dublat de unul opus, atâta vreme cât Aleksy însuși declară că, timp de 14 ani de la vara ochilor verzi, a trecut printr-un șir interminabil de cabinete de psihiatri. Semnificativ este și faptul că el a adus în casa din Paris toate urmele trecerii mamei prin viața care a fost acea vară: turbanul înrămat, oglinda în formă de soare, veioza-lalea, toate rochiile ei, cada de cupru și veceul-libelulă. Ochii ei îi simte omniprezenți, motiv declarat pentru care nu urcă în dormitor în scaunul cu rotile, convins că ar supăra-o.

După ieșirea din ospiciu, Aleksy are șansa vindecării, în casa natală, prin intervenția bunicii-matrioșcă, apoi, în casa din satul francez, prin iubirea Moirei. Dar accidentul care îl lasă infirm îl reîntoarce într-o capcană din care, în fapt, nu a ieșit niciodată: „capcana cercului magic al lumii materne"[34]. Semnificativ, amputarea picioarelor capătă valoarea unei devorări de către complexul matern, precum și a unei duble castrări simbolice ca pedeapsă adusă de destin (Moira era cu el în mașină) pentru *căsătoria imposibilă* la care a consimțit alături de mamă în acea vară și în eternitatea din sufletul său. Spre această interpretare conduce și interdicția de a fi urcat în *dormitor* în scaunul de infirm. Acolo nu trebuie actualizată infirmitatea lui. Acolo este locul reveriilor cauzate de consumul de canabis, al evadărilor în nebunie și al întoarcerilor în neputință, ceea ce actualizează ideea că Aleksy – ca un *puer aeternus* – pierde legătura cu realitatea și astfel șansa maturizării sale.

Observăm, în încheiere, că romanul prezintă trei perioade de armonizare a ființei cu Lumea – copilăria cu Mika, vara cu Mama, căsnicia cu Moira – , fiecare fiind urmată de o scoatere brutală din starea de grație: moartea surorii, moartea mamei și accidentul care îi

[30] *Ibidem*, p. 100.
[31] Marie-Louise von Franz, *Op. cit.,* p. 64.
[32] Tatiana Țibuleac, *Op. cit.*, p. 118.
[33] Marie-Louise von Franz, *Op. cit.,* p. 51.
[34] Lavinia Bârlogeanu, *Studiu introductiv:* ***Puer aeternus*** *– de la idealizare la demascare* în volumul. *Problema* ***Puer Aeternus***, de Marie-Louise von Franz, trad. Anca Bodogae, Editura Nemira Publishing House, București, 2016, p. 14.

provoacă amnezia tinerei soții. Toate activează nucleul infantil al tânărului predispus la suferință ca semn al imaturității sale, dar și ca șansă a vindecării. Prin fiecare separare de Lume, destinul îl invită pe Alksy să conștientizeze „cuibul" și să se desprindă de el sănătos și autentic. În cele din urmă, un psiholog îl îndrumă să reflecteze, prin rememorare, și să depășească criza, înțelegându-și complexul matern. Însă lectura lasă impresia că personajul-narator se încurcă tot mai tare în pânza amintirilor și în suferința castratoare. Pare că nu-și dă șansa reînnoirii, șansa ca Sinele să acționeze regenerator și constructiv, pentru că rămâne blocat în matricea verii petrecute cu mama.

Așadar, romanul Tatianei Țîbuleac prezintă istoria unei vindecări ratate căci, în vara ochilor verzi, fiul reface un drum invers de reconstruire a imaginii idealizate a mamei, de unificare cu ea și cu universul feminin, ceea ce îl desprinde de realitate, nedându-i șansa integrării autentice în procesul complex al vieții. Asociind ochilor semnificația stelelor, vara pare a fi un anotimp cosmic al reintegrării într-un timp universal. Nostalgia lui îl va urmări pe p*uer aeternus* care nu găsește în sine forța de a reveni autentic la viața reală și pentru că geniul artistic specific unui *copil divin* tinde să-și păstreze intactă sursa creativității: suferința pierderii și amintirea forței materne de a da coerență lumii sale.

BIBLIOGRAPHY

Bârlogeanu, Lavinia, *Studiu introductiv:* ***Puer aeternus*** *– de la idealizare la demascare* în volumul. *Problema* ***Puer Aeternus***, de Marie-Louise von Franz, trad. Anca Bodogae, Editura Nemira Publishing House, București, 2016.

Corneau, Guy, *Există iubiri fericite? Psihologia relației de cuplu*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 2022.

Hefez, Serge, *În inima bărbaților. Eseu despre psihologia bărbatului modern*, traducere din limba franceză de Ioana Scoruș, Ed. Nemira, București, 2008.

Moore, Robert, Gillete, Douglas, *Arhetipurile masculine. Rege, războinic, magician, amant*, traducere de Ramona Bențe, Ed. Daksha, București, 2019.

Tănăsescu, Alexandra, „Tatiana Țîbuleac, scriitoare: „Lumea crede că dacă cineva pleacă, trebuie să aibă un loc pe care să îl numească acasă. În capul meu nu a fost niciodată așa", în „Cultura la dubă", 13 iulie 2022, https://culturaladuba.ro/tatiana-tibuleac-scriitoare-lumea-crede-ca-daca-cineva-pleaca-trebuie-sa-aiba-un-loc-pe-care-sa-il-numeasca-acasa-in-capul-meu-nu-a-fost-niciodata-asa.

Țîbuleac, Tatiana, *Vara în care mama a avut ochii verzi*, ediția a II-a, Editura Cartier, Chișinău, 2017.

von Franz, Marie-Louise, *Problema* ***Puer Aeternus***, Traducere din limba engleză de Anca Bodogae și studiu introductiv de Lavinia Bârlogeanu, Nemira Publishing House, București, 2016.

REFLECTIONS UPON POETIC TRANSLATIONS. A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE INTERPRETATIONS OF CORNELIU POPESCU AND DIMITRIE CUCLIN IN THE POEM LACUL BY MIHAI EMINESCU

Ionela Florina Bolbea (Ene)
PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitești University Center

Abstract: This paper presents an analysis of the translations of Mihai Eminescu's poem "The Lake" by Corneliu Popescu and Dimitrie Cuclin, with the main objective of assessing their linguistic and poetic fidelity to the original text. Starting from the premise that translating a poetic work involves a number of specific challenges, including adapting metrics and rhythm, conveying semantic nuances and preserving aesthetic tone, this study focuses on the ways in which each translator managed to manage these issues.
A meticulous comparative analysis is undertaken to highlight the differences and similarities between the two translations and the original text. The way in which each translator has dealt with stylistic and aesthetic elements of Eminescee's poetry, as well as personal interpretations of the verse, is closely examined. At the same time, it explores the influence of the cultural and literary context of the target language on the translations and how this may affect the readers' perception and understanding of the poem.
Through this detailed analysis, the paper aims to provide a deeper understanding of the poetry translation process and its complexity. It also highlights the importance of an aesthetic approach and linguistic sensitivity in reinterpreting and translating literary work into another cultural and linguistic context.

Keywords: Poetic translation, Linguistic fidelity, Poetic fidelity, Personal interpretation, Rhythm and metrics, Semantic nuances, Cultural context, Aesthetic approach, Comparative analysis.

Mihai Eminescu (*15 Ianuarie 1850 – 15 Iunie 1889)*

Mihai Eminescu - poet, prozator și jurnalist român, moștenirea lăsată de autor este impresionantă și continuă să fie o sursă de inspirație pentru noi dar și pentru generațiile următoare. Criticii literari continuă să analizeze profunzimea și semnificația creațiilor sale. Opera sa este atudiată atât în școli cât și în universități. Zilele sale de naștere și de deces sunt sărbătorite ca momente de comemorare a marelui poet. Eminescu este un simbol al identității naționale românești.

Mihai Eminescu, considerat și ,,Luceafărul poeziei românești", unul dintre scriitorii clasici ai României din secolul al XIX-lea, viața și opera sa au avut un impact semnificativ asupra culturii românești, datorită traducerilor in alte limbi, putem spune că opera sa este apreciată în întreaga lume.

Nicolae Iorga spunea despre Mihai Eminescu că este:,,*cel mai mare poet al tuturor timpurilor și popoarelor".* Ion Ceangă, un alt scriitor român și prieten apropiat cu Mihai Eminescu, îl numeape acesta ,,*colosalul nostru poet.".* cuvintele lui Eminescu continuă să rămână vii și să inspire cititorii din toate colțurile lumii (datorită traducerior în numeroase limbi).

În anul 1869 Mihai Eminescu și-a început studiile academice la Viena, s-a înscris la facultatea de Filosofie. Dorința sa de a obține o educație solidă și de a se înrădăcina în cultura și civilizația occidentală este reflectată de alegerea lui de a studia în străinătate. În acea perioadă studiile universitare reprezentau o modalitate de a căpăta cunoștințe extinse în diverse domenii. Cât timp a studiat la Viena, Mihai Eminescu și-a însușit limbile clasice

precum și literatura universală. Familiarizarea sa cu gânditorii și curentele filosofice ale epocii au contribuit la dezvoltarea viziunii sale asupra lumii dar și la maturizarea sa intelectuală.

Mihai Eminescu s-a confruntat cu dificultăți financiare și a fost nevoit să-și întrerupă studiile la Viena, acastă decizie nu a fost înfluențată doar de problemele materiale ci și de starea sa de sănătate. Deși nu și-a finalizat sudiile universitare, experiența sa academică de la Viena a avut un impact semnificativ asupra dezvoltării sale intelectuale. Cunoștințele dobândite acolo au contribuit la dezvoltarea sa culturală dar și la capacitatea sa de a aborda diverse teme în operele sale. Prin implicarea sa activă în lumea culturală și artistică, prin autodidactismul său, Eminescu a demonstrat că învățarea continuă nu se limitează doar la perioada formală de studii. Deși nu și-a finaizat studiile în adevăratul sens al cuvântului, acestea au avut un rol esențial în formarea sa inteectuală și au contribuit la modelarea personalității sale complexe și a operei sale literare de excepție.

Critică a traducerii poeziei „Lacul" de Eminescu – traduceri realizate de Corneliu M. Popescu si Dimitrie Cuclin.

Poezia ,,Lacul" este una dintre cele mai cunoscute poezii ale lui Mihai Eminescu, poezia este o capodoperă a liricii eminesciene și se încadrează în perioada romantică a literaturii române. Eminescu a folosit în această poezie imagini naturale, simboluri și metafore pentru a exprima trăirile intense ale sufletului său. În ciuda visului romantic de la început poezia se încheie într-o notă melancolică, așteptarea plină de sperantă și visare nu se materializează.

Traducerea poeziei este o artă, pentru a îndeplini această sarcină cu sensibiltate anumite aspecte pot necesita ajustări pentru a păstra magia originalului. Pentru a aborda traducerea poeziei lui Eminescu, este esențial săfii conștient de sensurile profunde ale cuvintelor folosite de poet, să înțelegi simbolurile și frumusțea limbajului său. poetul este cunoscut pentru abilitatea sa de a crea imagini cu ajutorul cuvintelor, pentru a păstra aceste elemente traducerea este o provocare

Lacul[1] *Mihai Eminescu –* *(Original)*	**THE FOREST POOL**[2] *Corneliu M Popescu* *(traducere)*	**THE LAKE**[3] *Dimitrie Cuclin* *(Traducere)*
Lacul codrilor albastru Nufrei galbeni îl încarcă; Tresărind în cercuri albe El cutremură o barcă	Upon the forest pool's deep blue Golden petalled lilies float; Circling silver ripples play Around an ancient rowing-boat.	Water lilies load all over The blue lake amid the woods, That imparts, while in white circles Startling, to a boat its moods.
Și eu trec de-a lung de maluri, Parc-ascult și parc-aștept Ea din trestii să răsară Și să-mi cadă lin pe piept;	I pass along the sloping bank, I pause to listen, lost in dreams; I see Her rise among the reeds, She stretches out her arms it seems.	And along the strands I'm passing Listening, waiting, in unrest, That she from the reeds may issue And fall, gently, on my

[1] https://www.gabrielditu.com/eminescu/forest_pool.asp
[2] https://www.gabrielditu.com/eminescu/forest_pool.asp
[3] https://www.estcomp.ro/eminescu/cuclin2.html

		breast;
Să sărim în luntrea mică, Îngînați de glas de ape, Și să scap din mîna cîrma, Și lopețile să-mi scape;	And hand-in-hand we leap aboard, Charmed by the water's tiny childe; The rudder strings slip from my grasp, The oars into the water slide.	That we may jump in the little Boat, while water's voices whelm All our feelings; that enchanted I may drop my oars and helm;
Să plutim cuprinși de farmec Sub lumina blândei lune - Vântu-n trestii lin foșnească, Unduioasă apa sune!	To float away wrapped in love Beneath the kindly summer moon, While midst the rushes breathes the wind And endlessly the ripples croon.	That all charmed we may be floating While moon's kindly light surrounds Us, winds cause the reeds to rustle And the waving water sounds.
Dar nu vine... Singuratic În zadar suspin și sufăr Lângă lacul cel albastru Încarcat cu flori de nufăr.	But it is dream, she does not come, And vainly do I moan and weep Beside the dark blue forest pool On which gold-petalled lilies sleep.	But she does not come; abandoned, Vainly I endure and sigh Prostate, as the water lilies On the blue lake ever lie.

Pornind de la traducerea titlului *The forest pool* - în traducerea lui Corneliu M. Popescu și *The Lake* traducerea lui Dimitrie Cuclin, comparând cele două traduceri se poate observa cum alegerea cuvintelor poate influența interpretarea și percepția cititorului asupra poeziei..

Corneliu Popescu a ales să traducă *Lacul* ca *The forest pool* această traducere sugerează o atenție sporită aspura elementelor naturale, sugerează o imagine pitorească, sălbatică, poate evoca ideea unui lac în mijlocul unei păduri, această traducere a titlului transmite mister și izolare. *Forest Pool* evocă o imagine specifică unui lac situat în mijlocul unei păduri, implicând o legătură mai puternică cu natura și mediul înconjurător..

În schimb, Dimitrie Cuclin a optat pentru o traducere mai simplă, din punctulmeu de vedere, a ales o abordare mai generală și mai deschisă, transmite ideea unui lac convențional, fără a adăuga conotații specifice legate de mediul înconjurător.

Traducerea titlului *The forest pool* mi se pare mai potrivită deoarece adaugă o nuanță de natură sălbatică, o nuanță de mister.

Upon the forest pool's deep blue
Golden petalled lilies float;
Circling silver ripples play
Around an ancient rowing-boat.
Corneliu M. Popescu

Water lilies load all over
The blue lake amid the woods,
That imparts, while in white circles
Startling, to a boat its moods.
Dimitrie Cuclin

Deși ambele traduceri încearcă să redea frumusețea și imagistica poeziei ***Lacul*** de Mihai Eminescu, există unele diferențe.

Traduccerea lui Corneliu Popescu păstrează o notă poetică mai detaliată ,,*deep blue"* și ,,*golden petalled lilies"*, utilizează un vocabular mai elaborat *,,Circling silver ripples"*, se încearcă crearea unei imagini mai bogate și transmiterea frumuseții naturii.

Pe de altă parte traducerea lui Dimitrie Cuclin este mai concisă și utilizează cuvinte mai simple precum: ,,*water lilies; white circls"* – această traducere oferă o interpretare mai acesibilă si mai directă a poeziei, se concentrează mai mult pe imaginea generală a lacului.

Din punct de vedere stilistic ambele variante de traducere abordează poezia cu nuanțe și priorități stilictice diferite.

Prima traducere, cea a lui Corneliu M popescu folosește un stil poetic elaborat, folosește un vocabular specific și rafinat, vocabular complex *,,circling silver ripples"* – contribuie la un ton poetic și la o descriere intensă a naturii. Cuvintele alese au o sonoritate plăcută, adaugă expresivitate poeziei.

A doua traducere, cea a lui Dimitrie Cuclin are concizie și alaritate, folosește cuvinte simple și structuri sintactive mai directe pentru a transmite msajul într-un mod mai acesibil, se concentrează mai mult pe senzația generală a peisajului și a evenimentelor. Limpezimea mesajului oferă o interpretare clară a poeziei, facilitează înțelegerea pentru cititorii care nu sunt familiarizați cu un limbaj poetic mai elaborat.

Dacă analizăm din punct de vedere gramatical obervăm că ambele traduceri sunt bine construite , cu utilizarea corectă a limbii engleze. Ambele traduceri păstrează o consistență în utilizarea timpurilor creând un flux și o coerență în natura poeziei. Alegerea de a utiliza Prezentul Simplu în cele două traduceri contribuie la implementarea unei senzații de atemporalitate și perpetuitate în descrierea naturii și a stării de spirit:

Și eu trec de-a lung de maluri,
Parc-ascult și parc-aștept
Ea din trestii să răsară
Și să-mi cadă lin pe piept;

A doua strofă a poeziei exprimă o așteptare și o contemplare într-un cadru natural, transmite o atmosferă de calm și de așteptare în fața uneu frumuseți naturale cu accent pus pe anticiparea unei întâlniri:

I pass along the sloping bank,
I pause to listen, lost in dreams;
I see Her rise among the reeds,
She stretches out her arms it seems.
Corneliu M Popescu

And along the strands I'm passing
Listening, waiting, in unrest,
That she from the reeds may issue
And fall, gently, on my breast;
Dimitrie Cuclin

Dacă analizăm cele două traduceri observăm că traducerea lui Corneliu M Popescu păstrează o structură similară cu originalul cu propoziții simple și scurte, oferind o imagine

clară și concisă , dar cu o exprimare mai fluidă, traducerea lui Dimitrie Cuclin utilizează structuri mai complexe poate părea mai detaliată în unele aspecte.

Originalul folosește structuri simple cum ar fi: *,,Și eu trec/ Parc-ascult și parc-aștept."* În felul acesta autorul crează o ritmicitate și o simplitate care este redată de traducerea lui Corneliu P, pe când traducerea lui Dimitrie C adaugă complexitate: ,,*And along the strands I'm passing, " "Listening, waiting, in unrest."*

Folosirea expresiei ,,*lost in dreams"* – sugerează o stare de visare sau contemplare profundă. Traducerea respectă stilul original al versului și încearcă să păstreze frumusețea și profunzimea acestuia în limba țintă. Este o adaptare fidelă, menită să ofere cititorului de limbă engleză o experiență similară cu cea a cititorului de limbă română.

În ceea ce privește alegerile stilistice și interpretative ale traducătorilor, in efortul lor de a reda în engleză frumusețea și semnificația versurilor originale în română, există câteva diferențe. De exemplu: în poezia originală poetul folosește termeni precum "*maluri, trestii, piept"* Corneliu P. Folosește *"sloping bank = mal înclinat",* iar Dimitrie C *"stands = șiruri"*. Termenii folosiți de traducători pot aduce nuanțe diferite poeziei și pot influența interpretarea cititorului. Cu expresia *"it seems"* Corneliu M adaugă o notă de ambiguitate poeziei, permițând interpretări multiple ale acțiunii.

Dacă ne referim la interpretarea figurii feminine atunci observăm că Popescu folosește "*Her"* pentru a face referire la figura feminină care apare în poem, în timp ce Dimitrie Cuclin folosește *"She"*. Utilizarea pronumelui de obiect (object pronoun) *her* conferă figurii feminine din poem importanță. Aceasta poate sugera o relație personală și evidențiază faptu că figura feminină din poezie este subiectul central al atenției sau al contemplării cu vorbitorul, pronumele de obiect ,,her" sugerează o coneziune mai puternică, mai personală, denotă o anumită prețuire pentru figura feminină. Folosirea pronumelui personal (subject pronoun) *,,she"* poate fi privită ca o interpretare mai neutră, această folosire a pronumelui poate sugera o simplă prezență a faptului că există o figură feminină fără a adăuga o conotație specială, sugerează că figura feminină nu este neapărat subiectul central. Alegerea pronumeluindepinde de intențiile traducătorului în redarea poetică a versurilor.

Prin traducerea diferită a cuvântului "*maluri"* de C. Popescu *"sloping bank"* si utilizarea lui D Cuclin a lui *"stands" (*zone, benzi de vegtație acvatică) – aceste traducri evocă imagini diferite ale peisajului natural. Prin folosirea lui *"lost in dreams"* Corneliu P pare să creeeze o atmosferă mai lină și mai relaxantă, în timp ce Dimitrie C adaugă o notă de neliniște prin cuvinte precum *"unrest"*. Alegerile individuale ale traducătorilor pot influența interpretarea și transpunerea poeziei într-o alta limbă., fiecare traducere aduce unicitate proprie textului tradus.

Să sărim în luntrea mică,
Îngînați de glas de ape,
Și să scap din mîna cîrma,
Și lopețile să-mi scape;

În aceasta strofă poetul continuă visarea, imaginația ne duce într-o călătorie plină de pasiune și entuziasm, subliniind sunetul melodios al apei care îl înconjoară *"Îngânați de glas de ape",* sugerează ca vorbitorul și partenera sa sunt captivați de sunetul apei, aceasta adaugă o notă de farmec și de magie călătoriei imaginare. Poetul își exprimă dorința de a renunța la controlul asupra bărcii prin gestul simbolic al eliberării din mână a cârmei – această renunțare poate fi privită ca un simbol al acceptării fluxului vieții și deschiderii față de experiențele imprevizibile.

And hand-in-hand we leap aboard,
Charmed by the water's tiny childe;
The rudder strings slip from my grasp,

The oars into the water slide.
Corneliu M Popescu
That we may jump in the little
Boat, while water's voices whelm
All our feelings; that enchanted
I may drop my oars and helm;
Dimitri Cuclin

Cele două traduceri respectă esența versurilor originale, traducrile se diferențiază prin modurile în care exprimă și accentuează anumite elemente.

Corneliu M Popescu folosește expresiile precum *"hand-in-hand"* care poate exprima o apropiere romantică și colaboratoare, prin expresia *"Charmed by the water's tiny childe"* comparând apa cu un copil mic adaugă o notă de farmec și delicatețe. *"Rudder strings"* și *"oars"* – termeni specifici pentru elementele unei bărci, utilizarea lor oferă o imagine clară a acțiunii, pune în evidență elementele esențiale ale scenei descrise de poet. Imaginea *" The rudder strings slip from my grasp"* – arată, sugerează o pierdere a controlului, aceste imagini transmit senzația de libertate și de eliberare.

Prin folosirea expresiei *"water's voice whelm",* Dimitrie Cuclin transmite o interacțiune intensă și copleșitoare cu sunetul apei, adaugă o notă de misticism si cucerire. Dimitrie C utilizează termenii *"helm"* și *"oars"*, echivalenți cu termenii folosiți de Corneliu P în versiunea sa. Cu toate acestea utilizarea expresiei *"water's voice"* adaugă traducerii o notă simbolică și poetică care sugerează o comunicare profundă cu elementul apei.

Ambele traduceri ale acestor versuri încearcă să păstreze esența și atmosfera originală a poeziei ***"Lacul"*** de Mihai Eminescu, diferențele între alegerea cuvintelor în traduceri indică alegeri stilistice și interpretări proprii ale traducătorilor, ceea ce face ca fiecare versiune să aibă nuanțe distincte.

Pentru a se potrivi cu caracteristicile limbii engleze și pentru a menține coerența și sensul poeziei, ambii traducători au folosit ajustări și adaptări ale versurilor.

"hand-in-hand" vs "Îngânați": *hand-in hand* sugerează o colaborare strânsă și romantică, în timp ce *Îngânați* are o nuanță de mișcare ritmică, cuvântul nu transmite același grad de intimitate. În traducerea lui Dimitrie C ***"while water's voices whelm" vs. "Îngânați de glas de ape",*** acesta a ales o expresie poetică, sugerând o copleșire a sentimentelor de către sunetul apei. ***"enchanted" vs. "Și lopețile să-mi scape"*** , traducătorul nu a folosit o traducere directă, a introdus cuvântul "enchanted" sugerând o stare de vrajă, de admirație.

În ceea ce privește structurile gramaticale ale versurilor originale, ambele traduceri respectă în mare parte structurile gramaticale. Având în vedere verbele la viitor din context, din strofa originală,există și o componentă viitoare în acțiuni. Este o combinație între prezent și viitor, care poate oferi o nuanță de anticipare. Chiar dacă există un aspect viitor în construcția "să sărim" sau "să scap," celelalte verbe precum "îngînați," "cîrma," și "lopețile să-mi scape" pot fi considerate prezent, deoarece descriu acțiuni care se întâmplă în momentul vorbirii. Corneliu M a folosit timpurile verbale într-un mod predominant la prezent: "we leap", "slip", "slide", Prin folosirea cuvântului "Charmed" la începutul frazei, se sugerează o acțiune în desfășurare, o experiență prezentă de încântare sau admirație. În ceea ce privește traducerea ui Dimitrie C se observă folosirea timpurilor la viitor "may jump", "may drop".

Ambele traduceri încearcă să păstreze romantismul și atmosfera poetică din versurile originale, folosind expresii și cuvinte care exprimă imagini și emoții. Atât Corneliu P cât și Dimitrie C adaugă elemente poetice pentru a accentua frumusețea și intensitatea versurilor originale.

Să plutim cuprinși de farmec
Sub lumina blândei lune -

Vântu-n trestii lin foșnească,
Unduioasă apa sune!

Versurile următoarei strofe crează imaginea unei seri romantice, petrecute într-un cadru natural, sub lumina blândă a lunii îmbinate cu sunetele liiștitoare ale vântului și ale apei. Natura devine un element central al iubirii și al conexiunii dintre cei doi îndrăgostiți.

To float away wrapped in love
Beneath the kindly summer moon,
While midst the rushes breathes the wind
And endlessly the ripples croon.
Corneliu M Popescu

That all charmed we may be floating
While moon's kindly light surrounds
Us, winds cause the reeds to rustle
And the waving water sounds.
Dimitrie Cuclin

În general ambii traducători au transmis romantismul și farmecul versurilor originale. Corneliu Popescu a menținut frumusețea poetică și romantismul în exprimare, a păstrat sensul general al versurilor originale, a utilizat imagini frumoase *"bneath the kindly summer moon; endlessly the ripples croon".* Expresia *"to float away wrapped in love"* – este o interpretare mai liberă a traducătorului și pierde puțin din subtilitatea versului original. Rima dintre *"moon"* și *"croon"* este prezentă, se simte pe cand ale rime par pțin forțate, aproape inexistente.Traducerea oferită de Dimitrie Cuclin păstrează o cadență și ritm regulat, utilizează expresii care păstrează frumusețea originalului *"moon's kindly light surrounds"*. Pentru a menține fluiditatea în engleză anumite cuvinte și expresii se îdepărtează de original *"waving water sounds"* pare mai explicit și pierde din subtilitatea originalului românesc *"unduioasă apa sune".*

Din punct de vedere semnantic traducerea lui Corneliu P păstrează un sens general similar cu cel al versurilor originale în română. Ideea de a plutii "wrapped in love" sub lumina "kindly summer moon," în timp ce *vântul suflă printre trestii* și *apa sună* , este menținută. Cu toate acestea, cuvinte precum "croon" și unele alegeri de cuvinte pentru a păstra rimă pot să aducă unele nuanțe diferite.

Dacă vorbim despre traducerea lui Dimitri C păstrează și ea un sens general similar. Se exprimă ideea că cei doi sunt fermecați și plutesc în timp ce lumina blândă a lunii îi înconjoară, vântul face trestiile să foșnească și apa să producă sunete unduitoare. Aici, expresiile "all charmed" și "waving water sounds" aduc mici variații semantice față traducerea lui Corneliu P.

Dar nu vine... Singuratic
În zadar suspin și sufăr
Lângă lacul cel albastru
Încarcat cu flori de nufăr.

Versurile din ultima strofă exprimă un sentiment de singurătate și tristețe, evidențiind o lipsă de împlinire, dacă în celelalte strofe totul era o visare, o închipuie în ultima strofă poetul vine la realitate, o realitate în care este singur. Versurile evocă o imagine a unui loc idilic, dar în care tristețea și singurătatea persistă. Sentimentul de așteptare neîmplinită și de

tristețe profundă este ilustrat prin contrastul dintre frumusețea lacului și starea emoțională a poetului.

But it is dream, she does not come,
And vainly do I moan and weep
Beside the dark blue forest pool
On which gold-petalled lilies sleep.
Corneliu M Popescu

But she does not come; abandoned,
Vainly I endure and sigh
Prostate, as the water lilies
On the blue lake ever lie.
Dimitrie Cuclin

Fiecare traducere are propriile sale calități. Traducerea lui Corneliu P *"But it is a dream"* adaugă poeziei o notă de irealitate și visare, folosind expresia *"Dark blue foest pool"* redă o imagine detaliată a peisajului și păstrează frumusețea versurilor originale. Traducerea lui Dimitrie C *"She does not come; abandoned"* pune acent pe abandon și pe melancolie, scoate în evidență sentimentul de pierdere; *"Vainly I endure and sigh"* subliniează durerea și încercarea poetului de a suporta suferința.

Dacă comparăm cele două traduceri *" But it is a dream"* și *"She does not come"* , prima, cea a lui Corneliu P sugerează o notă de irealitate, în timp ce traducerea lui Dimitrie C accentuează lipsa persoanei iubite. Corneliu pune accent pe detaliile frumoase și expresiile poetice, în timp ce Dimitrie accentuează melancolia și durerea.

Dacă ne raportăm la detaliile vizuale și profunzimea emoțională se observă că Dimitrie C se concentrează mai mult pe starea emoțională, folosind cuvintele "*abandoned", "vainly I endure and sigh"* pe când Corneliu P menție detaliile vizuale cum ar fi*: "dark blue forest pool", "gold petalled lilies".*

Stilul lui Corneliu P este marcat de o eleganță desăvârșită care contribuie la o citire ușoară și fluidă a versurilor. Prin menținerea ritmului crează o atmosferă plăcută. Expresiile folosite adaugă detalii vizuale și poetice, îmbogățește peisajul și contribuie la caracterul poetic al poeziei. Prin adăugarea de detalii vizuale și poetice sesul versurilor se scimbă puțin, adăugarea expresiei *"it is a dream"* duce la o interpretare diferită șise pierde din literaritatea originalului.

Din punct de vedere stilistic traduerea lui Dimitrie C amplifică tonul trist al poeziei, aduce o notă de profunzime emoțională și melancolie, păstrează fidelitatea față de sensul original seconcentrează pe lipsa sosirii iubitei și accentuează suferința.

Concluzie:

Poezia ,,Lacul" de Mihai Eminescu are un stil original, este caracterizată de imagini bogate, simboluri profunde și un ton melancolic, reflectă trăirile și contemplările poetului, limbajul folosit de poet este încărcat de emoție și sensibilitate.

Comparând cele două traduceri cu originalul am observat că ambele au încercat să păstreze esența poetică și simbolurile versurilor. Am remarcat că traducerea poeziei nu este doar o simplă transpunere a cuvintelor dintr-o limbă în alta, ci și o interpretare artistică, transpunerea trairilor și emoțiilor, transmiterea tonului. În procesul de traducere fiecare traducător a adus propriile sale sensibilități. În general, cei doi traducători au încercat să păstreze structura, rima și ritmul, iar pentru a face poezia mai fluentă au fost făcut mici ajustări sau adaptări.

Din punctul meu de vedere ambele traduceri reușesc să îmbine cu măiestrie elemente vizuale și emoționale creând o operă care este la fel de impresionantă ca și originalul. Fiecare

traducere oferă o perspectivă unică asupra poeziei originale. Este greu să afirm că o traducere este mai bună decât cealaltă.

BIBLIOGRAPHY

1. Eminescu, Mihai. "Lacul." Poezii. Editura Minerva, 1972.
2. Popescu, Corneliu (traducător). Poezii. Editura pentru Literatură, 1968.
3. Cuclin, Dimitrie (traducător). Poezii. Editura Univers, 1985.
4. Mureșanu, Ion. Traducerea poetică. Editura Dacia, 2002.
5. Steiner, George. After Babel: Aspects of Language and Translation. Oxford University Press, 1998.
6. Venuti, Lawrence. The Translator's Invisibility: A History of Translation. Routledge, 2008.
7. Bassnett, Susan. Translation Studies. Routledge, 2014.
8. Baker, Mona. In Other Words: A Coursebook on Translation. Routledge, 2018.

EAST-EUROPEAN TRACES IN DEFINING POSSIBLE WORLDS. TOMA PAVEL AND LUBOMÍR DOLEŽEL

Anamaria Mihăilă (Dumitru)
PhD Student, „Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The present paper aims to investigate the corespondences traceble in defining the Possible Worlds starting from the main studies of Toma Pavel (Fictional Worlds) and Lubomír Doležel (Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds). The premises of this text are that the East-European emigrants from the USA develop some theoretical aspects which come from their common origins, mainly regional. Or, along this study, I will try to identify the dialogical aspects of their theory, despite and overpassing the similar subject. The way they react to Structuralism (even before leaving the original country), the way they respond to the dictature or the way they position themselves towards the problem of the aesthetics while chosing America as their destination for a life term career are just some of the possible directions in portretising the overseas theoreticians.

Keywords: transnationalism, migration, Possible Worlds, Fictional Worlds, Structuralism

După o cercetare de mai bine de un deceniu – inițiată odată cu articolul din 2004[1] și culminând cu volumul din 2019[2], Galin Tihanov ajunge la o concluzie foarte relevantă pentru studiul de față, și anume aceea că, nu doar teoria anilor '20-'30 din Estul Europei a participat fundamental la configurarea teoriei europene, ci și emigranții din anii '60 ai acestui areal au avut, la fel de bine, un rol esențial. În mod particular, el amintește aici emigrația către Franța a evreului de origine românească Lucien Goldmann, a lituanianului Algirdas J. Greimas și a bulgariilor Tzvetan Todorov și Julia Kristeva, care au contribuit semnificativ la înțelegerea semioticii, a naratologiei, a structuralismului, a psihanalizei și a feminismului. Extinzând această privire asupra continentului american (pe care, de altfel, Tihanov îl asociază mai degrabă cu comparatismul decât cu teoria), unele importuri conceptuale sau de viziune datorate emigrației postbelice dinspre Europa Centrală și de Est devin structuri de bază în construcția unor modele teoretice.

Un astfel de model teoretic ce își găsește exemple de pionierat printre emigranții est-central europeni este cel al teoriei lumilor posibile. În acest sens, Marie-Laure Ryan, un nume altminteri imposibil de ignorat când vine vorba despre această paradigmă de gândire, îi situează pe Lubomír Doležel și pe Toma Pavel printre primii care configurează conceptual direcția teoretică: „Munca de pionierat a lui Umberto Eco, Thomas Pavel și Lubomír Doležel marchează începutul unei mișcări critice (teoriile lumilor posibile) care a dat roade în ultimii cincisprezece ani, dar a cărei existență a fost recunoscută abia de curând în cercurile academice"[3]. Nu este întâmplător faptul că Pavel și Doležel pornesc, în egală măsură, dinspre structuralism pentru a se reorienta către lumile posibile. Originile direcției teoretice se întrezăresc, totodată, la sfârșitul anilor '70 când, de fapt, tradiția naratologică a structuralismului întâlnește școala de filosofie analitică anglo-saxonă. La început, această

[1] Galin Tihanov, „Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe (And Why Is It Now Dead?)", în *Common Knowledge*, nr. 10, 2004, pp. 61-81.
[2] Idem, *The Birth and Death of Literary Theory. Regimes of Relevance in Russia and Beyond,* Stanford University Press, 2019.
[3] Marie-Laure Ryan, „Possible Worlds in Recent Literary Theory", în *Style*, Vol. 26, nr. 4, 1992, p. 528 (în orig.: „The pioneering work of Umberto Eco, Thomas Pavel, and Lubomír Doležel marks the beginning of a critical movement (hence PWLT) which has been productive for over fifteen years but whose existence has only recently begun to receive recognition in the academic circles of this country").

direcție (care adaptează în versiune modernă viziunea leibniziană) a fost considerată o soluție față de problemele semanticii.

Evoluția teoretică a celor doi emigranți americani de origine est-central europeană corespunde în proporție semnificativă acestei dialectici a teoriei lumilor posibile. Apropiați de structuralism într-o etapă de formare intelectuală – unul în descendența structuralismului francez și a lui A. J. Greimas, celălalt în descendența Școlii de la Praga sub semnul lui Jan Mukařovský and Felix Vodička – aceștia se îndreaptă către spațiul filosofiei analitice ca soluție moderată față de reacțiile structuralismului în declin. În fond, mutația geografică produsă odată cu emigrația celor doi spre continentul american coincide întâi cu maturizarea teoretică și cu identificarea aspectelor deficitare ale structuralismului, iar apoi cu o depășire a acestuia în plan istoric către poststructuralism sau postmodernism. Orientarea lui Pavel și a lui Doležel spre teoria lumilor posibile apare, din acest unghi, cum nu se poate mai logică: împotriva structuralismului speculativ și a concepțiilor radicale (precum cele ale lui Derrida), aceștia extrag conținuturile de salvat ale paradigmei lor formatoare (relația cu naratologia, nevoia de rigoare și claritate conceptuală, vederea stratificată) pe care le traduc într-un limbaj de maturitate critică care înțelege nevoia de a depăși un curent suprasaturat deja, printr-o expresie moderată, filosofică, în proximitatea textului și a lumilor ficționale.

1. Considerente biografice în evoluția intelectuală

A vorbi despre întâlniri întâmplătoare și coincidențe în analiza ideilor literare înseamnă a simplifica injust interpretarea. Tocmai de aceea, evoluția de traseu intelectual a lui Toma Pavel sau a lui Lubomír Doležel pornește, cu siguranță, de la un background de formare comun și de la o „asemănare de familie" (în termenii lui Ludwig Wittgenstein) pe care o vom pune în legătură, în cele ce urmează, cu un areal regional, est-central european.

După ce se face remarcat alături de Cercul de Poetică și Stilistică din București și publică primele texte sub semnul structuralismului[4], Toma Pavel alege să își continue studiile în Franța, unde își va susține doctoratul cu o teză dedicată lui Corneille în 1971 (*La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille: Recherches et propositions*[5]). La scurt timp, ajunge profesor de lingvistică la Universitatea din Ottawa, de unde începe parcursul său intelectual pe teren american. Dinspre Canada revine către Statele Unite ale Americii, unde predă mai întâi în California, apoi la Princeton pentru ca, în cele din urmă, să devină profesor la catedra de literatură franceză și comparată a Universității din Chicago.

Deși critica din spațiul românesc menționează reconfigurarea traseului comparatistului în trecerea dinspre Europa către America, aceasta întâmpină dificultăți atunci când încearcă să determine cu exactitate momentul ce anunță schimbarea ulterioară. Astfel, în vreme ce Roxana Eichel sau Adriana Stan discută despre o mutație esențială care are loc, în mod surprinzător, chiar odată cu obținerea recunoașterii calității de „structuralist" prin asocierea cu un nume de autoritate (precum A. J. Greimas) sau cu integrarea într-un mediu de efervescență structuralist (precum cel francez al anilor '60-'70), Alex Goldiș observă că ieșirea din „mirajul" structuralismului se produce mai târziu, odată cu volumul *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*[6] din 1985[7].

---

[4] Un studiu publicat în volumul colectiv coordonat de Tudor Vianu, Mihai Pop și Al. Rosetti, *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966 și volumul său, *Fragmente despre cuvinte*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

[5] Thomas G. Pavel, *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille: Recherches et propositions*, Paris, Klincksieck, 1976.

[6] Thomas Pavel, *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*, University of Minnesota Press, 1985.

[7] Vezi Alex Goldiș, „From the linguistic turn to the referential turn: the metamorphosis of theory in Thomas G. Pavel's and Lubomír Doležel's criticism", în *World Literature Studies*, nr. 2, vol. 7, 2015, pp. 49-59.

La prima vedere, etapa de formare intelectuală a lui Lubomír Doležel nu diferă prea mult de cea a lui Toma Pavel. Comparatistul își definitivează studiile în Cehoslovacia, iar apropierea de semiotică și de Școala de la Praga este notabilă încă din teza sa de doctorat *On the Style of Modern Czech Prose Fiction* din 1960. Într-un scurt text în care descrie experiența sa în câteva orașe pe care le numește „de suflet”[8], descendența praghează pare că dă seama de principii de lucru fundamentale pentru cariera sa de peste ocean: atenția la text și răbdarea pentru *close-reading*, analiza de text cu un instrumentar conceptual riguros, simțul ascuțit în fața diversității stilistice a operelor literare și îndemânarea de a lucra cu modelele structurale ale acestora[9]. După o vizită ca profesor invitat la Universitatea din Michigan în Ann Arbor, autorul se întoarce în Republica Cehoslovacă. Cu ochii deschiși deja către spațiul american, Primăvara de la Praga nu face decât să adâncească convingerea că ideologia și contextul politic sunt incompatibile cu dezvoltarea sa intelectuală. Astfel, invitația Universității din Toronto de a preda limbi și literaturi slave devine o oportunitate imediată, întrucât Doležel emigrează în Canada în 1968, de unde își va dobândi recunoașterea internațională.

Primul său volum publicat pe teritoriul continentului american, *Narrative Modes in Czech Literature* (1973) nu schimbă prea mult perspectiva, întrucât „moștenirea metodologică a Școlii de la Praga rezistă”, crede Alex Goldiș, în „interesul pentru aspectele naratologice”[10]. Volumul următor însă, *Poetica Occidentală* (cu titlul în limba engleză *Occidental Poetics: Tradition and Progress,* 1990), impune deja un intelectual matur pe piața teoretică mondială. Trecerea de la un volum la altul este, așadar, cu adevărat semnificativă. Desigur, experiența americană și intersecțiile intelectuale ocazionate de afilierea instituțională pot explica, într-o oarecare măsură, evoluția viziunii și a relației cu structuralismul. Totuși, un alt factor decisiv corespunde, după cum declară indirect autorul, participării la conferințele de la Tel Aviv și Ierusalim. În fond, articolul pe care acesta îl prezintă dovedește continuitatea interesului său pentru aspectele naratologice și confirmă legăturile sale cu structuralismul praghez, însă dă semne de reorientare mai degrabă către semantica narativă și deschide calea către teoria lumilor posibile. „Narrative Semantics”, articolul său din 1976, nu constituie doar prezentarea sa din cadrul conferinței, ci reprezintă, mai important chiar, momentul de integrare în comunitatea internațională a naratologilor.

De fapt, probabil cel mai puternic nucleu justificativ al unei priviri pe orizontală a operelor celor doi constă tocmai în intersecția de aici cu Toma Pavel, prospectivă pentru evoluția ideilor teoretice, pe care profesorul de la Universitatea din Toronto o clasează drept „definitorie”[11]. Schimbarea de perspectivă pe care Pavel o determină odată cu articolul său din 1975 (prezentat în cadrul conferinței din Tel Aviv), „Lumi posibile în semantica literară”, ocupă, mai precis, următoarele două decenii de studii ale lui Lubomír Doležel. El însuși recunoaște că *Heterocosmica* este rezultatul unei perioade îndelungate de cercetare, întrucât a presupus o întreagă schimbare de optică pusă pe seama articolului lui Pavel. Acesta îi reorientează atenția către semantica modală a lumilor posibile a lui Saul Kripke și, totodată, inițiază câteva piste de dialog cu filozofia analitică pornind de la teoreticieni anterior prea puțin cunoscuți de Doležel (precum Nicholas Rescher, M.J. Cresswell, Georg Henrik von Wright sau Jaakko Hintikka).

---

[8] Lubomír Doležel, „Cities of My Heart”, în *Narrative,* vol. 24, nr. 3, 2016, pp. 221-230.

[9] „*Ibidem”,* p. 221 (în orig.: „During my studies and dissertation writing I acquired research principles which I preserved for my entire scholarly career: the art of closetext reading and meticulous text analysis with the aid of linguistic and text theoretical categories, a sense of the rich stylistic diversity of lierary works, and the mastery of the structural model of the literary work”).

[10] Alex Goldiș, „*op. cit*.”, p. 50.

[11] În Lubomír Doležel, *„op. cit.”,* autorul folosește termenul englezesc „fateful” (în sintagma „was especially fateful to me”) care ilustrează o dată în plus convingerea acestuia că întâlnirea cu Pavel a fost mai mult decât importantă; ea avut consecințe pe termen lung, în „destinul” teoretic al lui Doležel.

Astfel, odată cu reconfigurarea traseului geografic, dinspre spațiul est-central european controlat ideologic și politic de Uniunea Sovietică către spațiul transatlantic, circulația ideilor și intrarea într-o comunitate intelectuală extinsă favorizează mutațiile de sens în textele emigranților. Cu toate acestea, la o privire mai atentă, în vreme ce parcursul lui Doležel urmează o rută cu direcția relativ stabilă între Praga și Toronto (cu câteva opriri de scurtă durată la Tel Aviv, Ierusalim sau Ann Arbor), în definirea intelectuală a lui Toma Pavel o stație intermediară cu centrul în Franța, la Paris, are o semnificație aparte. În acest sens, profesorul de origine română deprinde „gustul" structuralismului la București – după cum se poate observa din cele două texte pe care le semnează înainte de a lua drumul Vestului –, dar se formează ca structuralist în deosebi în spațiul francez.

Or, Oana Fotache analizează felul în care Pavel și Doležel dialoghează cu originile lor și remarcă diferențele puternice în ceea ce privește reinstrumentalizarea „moștenirii" structuraliste; autoarea pune incompatibilitatea de ton tocmai pe seama acestei experiențe a structuralismului francez a lui Toma Pavel. În cazul lui, „discursul radical" și „apelul la tradiție ca sursă de putere" sunt considerate esențiale: „E limpede încotro merg simpatiile autorului. Contaminarea retoricii de obiect are loc *prin releul percepției aparte a moștenirii în mediul intelectual francez*. De la nivelul teoretic al curentelor care-și dispută piața de idei a anilor '60-'70, Toma Pavel extinde discuția, în capitolul final al cărții, înspre modelul stratificării economice a lumii și utopia politică, relevând problema centrală a «mirajului lingvistic», anume localizarea centrului de putere"[12].

Fără a considera că putem vorbi, atunci când vine vorba despre Toma Pavel, în termeni „radicali", se simt, într-adevăr, diferențele de atitudine între cei doi intelectuali est-central europeni în momentul în care discută structuralismul. Fără îndoială, retorica lui Doležel este susținută de convingerea că Școala de la Praga nu doar marchează, în mod pozitiv, formarea sa intelectuală, ci constituie o paradigmă de gândire teoretică fundamentală pentru înțelegerea fenomenelor literare, ce se cere reintegrată în istoria transnațională a poeticii. În schimb, retorica lui Pavel este una a „dezvrăjirii", unde asocierea cu structuralismul francez presupune o altfel de „datorie de salvare" față de cea a congenerului său ceh, prin denunțarea deraierilor sale ideologice și a direcției „speculative": „în măsura în care structuralismul și poststructuralismul au înțeles greșit modul de funcționare a limbajului, critica spectaculoasă pe care au adus-o intenționalității umane, precum și ostilitatea manifestată, în consecință, față de instituțiile culturale și politice contemporane, se sprijină pe un teren șubred. Tot ea demonstrează, în fine, necesitatea unei colaborări responsabile între științele umaniste și filosofie"[13].

Astfel, departe de o dezicere de „moștenirea" estică a structuralismului și de asocierea cu un structuralism francez doar pentru cota valorică semnificativă[14], alegerea modului de a dialoga cu acest curent de idei pentru Toma Pavel coincide cu o clarificare necesară a modificărilor de paradigmă, în care sunt cuantificate, în egală măsură, pierderile și câștigurile. Altminteri, în ceea ce îl privește pe Lubomír Doležel, absența unui studiu dedicat structuralismului francez este considerat de Călin-Andrei Mihăilescu un gest teoretic „deliberat" câtă vreme „în istoriile intelectuale ale secolului XX, acesta e redus la o stare tranzitorie coincidentă cu exilul ceh al formaliştilor ruşi, tranziţie care se încheie cu începutul

[12] Oana Fotache, *Moșteniri intermitente. O altă istorie a teoriei literare*, București, Editura Universității din București, 2013, p. 149.

[13] Toma Pavel, *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale*, Traducere de Mioara Tapalagă, București, Ed. Univers, 1993, pp. 7-8.

[14] Vezi sugestia lui Ovidiu Verdeș din *Teorie literară contemporană. Teme, autori, abordări,* București, Editura Universității din București, 2008, conform căreia Pavel se raportează nu atât la modelele structuralismului francez prin inițierea unor analize sau dialoguri de idei cu acestea, cât la valoarea simbolică a școlii structuraliste din Franța.

războiului, plecarea lui Jakobson în America, începuturile structuralismului francez în antropologia lui Claude Levi-Strauss şi, pe plan local, cu demisia intelectuală a lui Mukařovský în epoca postbelică”[15]. După cum observă cu acurateţe discipolul de origine română al lui Doležel, ignorarea episodului francez al structuralismului e un soi de „*pay-back*” teoretic faţă de direcţia autoritară a curentului (Barthes, Genette, Todorov) care face un salt injust peste teoreticienii cehi ai Şcolii de la Praga atunci când consideră că structuralismul francez al anilor '50-'60 descinde direct din formalismul rus şi din modelele lui Jakobson, Trubetzoy, Propp sau Tomaşevski[16].

2. Reminiscenţe est-central europene în definirea intelectuală. Lecţia structuralismului

În unul dintre puţinele studii dialogice din România în care profesorii americani cu origini est-central europene sunt analizaţi în oglindă[17], Alex Goldiş se întreabă dacă, „în condiţiile în care evoluţia lor intelectuală este similară, este legitim a se discuta despre o experienţă specifică a universitarului est-european restabilit în spaţiul academic occidental”[18]. Miza pe care o setează implicit Goldiş literaturii transnaţionale depăşeşte cu siguranţă modelul Pavel-Doležel, dar trasează deja câteva linii de investigaţie cel puţin interesante pentru cercetarea de faţă. Care sunt nucleele de intersecţie ale scriiturii celor doi, este sau nu justificat a pune aceste intersecţii pe seama mediului de origine comun sau ele ar trebui discutate, mai degrabă, ca rezultat al intersectărilor prin lecturi reciproce, care sunt efectele spaţiului gazdă în evoluţia ideilor, sunt doar o parte dintre întrebările care se deschid în investigarea comparativă a celor două modele teoretice.

Or, în primul său volum din perioada românească, *Fragmente despre cuvinte* (1966), Toma Pavel se apropie de lingvistică ca „posibilitate de a vorbi precis despre ceva, de a stăpâni, în sfârşit, inconsistenţa limbajului, de a pune capăt ezitării şi ambiguităţii”[19]. În această etapă teoretică, structuralismul coincide cu şansa la rigoare conceptuală şi la claritate discursivă. Altminteri, această nevoie de concept şi de acurateţe argumentativă va rămâne una dintre constantele textelor autorului de origine română. Apoi, în perioada studiilor în Franţa, autorul nu se desparte prea mult de latura „moderată” sau „scientistă” a structuralismului. Modelele sale intelectuale sunt, mai curând, Greimas, Genette sau Barthes, iar referinţele la structuralism ca „filosofie a limbajului” sunt încă inexistente. Mutaţia fundamentală apare odată cu rediscutarea paradigmei de pe teritoriu american. În acest sens, structuralismul „speculativ” (suprapus deseori cu expresiile poststructuralismului) este observat mai îndeaproape odată cu schimbarea unghiului geografic. Deşi critica consideră că cele patru volume ale lui Toma Pavel, *Lumi ficţionale*, *Mirajul lingvistic*, *Arta îndepărtării* şi *Gândirea romanului* constituie o „tetralogie-dincolo-de-structuralism”[20] întrucât ele conţin, cu siguranţă, reacţii polemice faţă de modul de a înţelege şi de a citi curentul teoretic, textul care îşi declară chiar de la început mizele reacţionare în raport cu acestea este *Mirajul lingvistic*.

Chiar şi aşa, primele manifestări explicite cu privire la incompatibilitatea de viziune faţă de evoluţia structuralismului se pot observa din capitolul de început al volumului *Lumi*

---

[15] Călin-Andrei Mihăilescu, „Răspândirea geometriei”, postfaţă la Lubomír Doležel, *Poetica Occidentală. Tradiţie şi progres*, Traducere de Ariadna Ştefănescu, Bucureşti, Editura Univers, 1998, p. 256.
[16] Vezi *„ibidem”*.
[17] Alături de care ar mai putea sta, de altfel, volumul deja menţionat al Oanei Fotache, care atinge în proporţii mai mici însă subiectul din moment ce miza principală a textului este într-o altă direcţie.
[18] Alex Goldiş, *„op. cit.”*, p. 49 (în orig.: „Since their intellectual evolution is similar, is it possible to invoke an experience specific to the eastern-european scholar relocated in the Western academic space?”).
[19] Toma Pavel, *Fragmente despre cuvinte*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 133.
[20] Roxana Eichel, *Critica regăsirii. Matei Călinescu, Virgil Nemoianu şi Toma Pavel – Dialogul contextelor româneşti şi transnaţionale*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2020, p. 92.

ficționale din 1992[21]. Într-o declarație de depășire a paradigmei (capitolul se numește sugestiv „Dincolo de structuralism"), Pavel recunoaște că interesul său pentru lumile ficționale a apărut ca opțiune față de poststructuralism și față de modul cum se instrumentalizează studiul științific al literaturii. În această etapă contestatară, autorul formulează deja câteva acuze principale la adresa structuralismului: ineficiența metodologică în investigații oprite prematur, teoretizarea excesivă care falsifică „moștenirea structuralistă" traducând-o „în teze teoretice" mai degrabă decât „într-un set de metode științifice", autoritatea dominantă a structurilor narative în detrimentul „particularităților stilistice și retorice, a forței referențiale și a relevanței sociale"[22].

Mai mult, un prim nucleu de intersecție cu analiza pe care Doležel o va propune odată cu *Poetica Occidentală*, se observă în felul în care cei doi înțeleg relația structuralismului cu mitul și cu naratologia și, mai cu seamă, dialogul cu teoria lui Vladimir Propp. Astfel, comparatistul de origine cehă demonstrează, în volumul din 1990, că, în fond, naratologia lui Propp nu se fundamentează pe un teren vid, ci că ea se construiește în descendența lui Vasili Gippius, Boris Neiman și A.I. Nikiforov și că „departe de a reduce structurile estetice la afirmaţii teoretice, Propp a intuit faptul că geneza elementului estetic are loc prin metamorfoza universaliilor invariabile în particulare variabile"[23]. Or, încă din 1986 (anul ediției princeps, în limba engleză), Toma Pavel intuiește că relația structuraliștilor cu Propp stă pe un teren șubred. El consideră că, deși structuraliștii par să fi înțeles că semantica mitologică și narativă nu se limitează la naratologia lui Propp, „modelele semantice pe care le-au propus pentru mituri şi texte literare au aceeaşi orientare către abstract şi scheme generale"[24] ca și naratologia acestuia. Astfel, relația structuraliștilor cu modelul naratologic a lui Propp este, oricum, problematică: odată incorect delimitată și plasată istoric, atunci când Propp este pus la baza naratologiei structurale a secolului XX ca model singular, apoi incorect aplicată și limitativă, câtă vreme se dovedește atât de greu de depășit.

Un al doilea nucleu comun de gândire a structuralismului este sugerat de nevoia similară de ieșire în afara textului altfel decât prin intertextualitate. Pavel declară insuficiente corespondențele textelor la nivelul limbajului, a strategiilor narative, a migrației tematice sau motivice. Tot astfel, încă din *Poetica Occidentală*, profesorul de la Universitatea din Toronto investighează alternative ale „canalelor" de comunicare narativă în poetica Școlii de la Praga. Deși „comunicarea literară în lanțuri de transmitere" este una dintre soluțiile provenite dinspre aceasta, Doležel continuă să meargă pe linia istoriei până la originile școlii pragheze, unde ideea „transducției" apare ca moștenire a lui Jiří Levý. Or, conceptul va fi reinstrumentalizat de emigrantul de origine cehă în *Heterocosmica,* unde va denumi „legăturile istorice între lumile ficționale" care absorb și depășesc intertextualitatea și care sunt făcute vizibile cu predilecție în textul postmodern. Mai mult, în volumul său din 2003 dedicat romanului, Pavel aduce la rampă tocmai „transducția" autorizată de universitarul ceh ca moștenire a originilor pragheze. Așadar, atunci când descrie miza lucrării sale, profesorul de origine română declară că va urmări „caracterul tradițional al trecutului romanului" prin elementele sale de continuitate, „evoluția de lungă durată a romanului, logica internă a devenirii sale și dialogul în care se angajează reprezentanții săi"[25]. Configurația narativă dialogică se construiește, în viziunea celor doi, prin păstrarea unor „resturi" ale lumilor ficționale anterioare, care uneori sunt explicite, precum în romanul modern și postmodern, iar alteori reies din investigațiile textului.

[21] Toma Pavel, *Lumi ficționale*, Traducere de Măria Mociorniță, București, Editura Minerva, 1992, p. 20.
[22] *Ibidem*, pp. 15-18.
[23] Lubomír Doležel, *op. cit*., p. 146.
[24] Toma Pavel, *Lumi ficționale*, ed. cit., p. 17.
[25] Idem, *Gândirea romanului*, traducere de Mihaela Mancaș, București, Ed. Humanitas, 2008, p. 35.

După cum s-a observat deja în critica literară, *Mirajul lingvistic* (cu o primă ediție în limba franceză în 1988) și *Poetica occidentală* (cu o primă ediție în limba engleză în 1990) sunt volumele în care Pavel și Doležel fac din structuralism, în mod declarat, un subiect de reflecție teoretică. Diferența de atitudine (argumentată deja de Oana Fotache sau de Alex Goldiș) este justificată, așa cum ilustram la începutul studiului prezent – chiar de scopul principal al textelor.

Pe de o parte, Toma Pavel inițiază în *Mirajul lingvistic* o incursiune în evoluția structuralismului ca mod de gândire ce ia ca pretext limbajul, considerând că „a sosit timpul să reflectăm la misiunile intelectuale ale viitorului”[26], în care să se pună în balanță pierderile și câștigurile de pe urma acestui moment teoretic. Definind și analizând cele trei ramuri ale structuralismului, „moderat”, „scientist” și „speculativ” – pe care, foarte justificat, Monica Spiridon le tratează ca două, latura moderată (care le-ar contopi pe primele două) și cea speculativă[27] – Toma Pavel se oprește cu precădere asupra celei din urmă, pe care o abordează polemic. Direcția speculativă a structuralismului ar fi, după autor, un rezultat în neînțelegerii suficiente a structuralismului, care traduce „un disconfort teoretic pe care dezordinea discursivă încerca să-l ascundă”[28].

Cu atât mai intrigant, de pe teren american, perspectiva asupra structuralismului dobândește o coordonată geografică. Mai precis, în vreme ce structuralismul moderat și scientist (a lui Todorov, Bremond, Genette, Levi-Strauss, Barthes sau Greimas) își explică succesul prin promisiunea restabilirii unui echilibru în țările „înapoiate” epistemiologic, ceea ce justifică rata de succes a laturii scientiste pe continentul european, structuralismul speculativ traduce filosofic limbajul și apasă pedala acestei „înapoieri locale”[29] mai ales odată cu traversarea oceanului către spațiul american: „trecerea de la utopia raționalistă a structuralismului științific la anti-raționalismul poststructuralismului e o autentică reflectare a tensiunilor predominante în țările postindustriale: un sistem întemeiat pe modernizare economică, libertate de expresie și democrație pluralistă generează o cultură adversarială care se întoarce împotriva societății ce-a făcut-o posibilă”[30].

Pe de altă parte, Doležel nu încearcă să panorameze structuralismul sau să dialogheze în mod direct cu acesta, ci miza sa este, după cum sugerează Oana Fotache, de a muta centrul de putere al direcției teoretice dinspre Franța către Europa Centrală, mai precis către Cehia și Praga. Mai mult decât atât, demersul său coincide unui transfer de autoritate simbolică. Moștenirea praghează a consolidat parcursul său intelectual, oferindu-i confirmare în spațiul literar mondial, tocmai de aceea *Poetica occidentală* funcționează ca o restituire a datoriei originilor de vreme ce Școala de la Praga este repusă în jocul cu mize puternice ale direcțiilor de gândire fundamentale din secolul XX de către un teoretician cu renume internațional, prin intermediul unei limbi de circulație largă, precum limba engleză. O reminiscență a originilor comune, altminteri, este chiar nevoia celor doi de corijare a unor „nedreptăți” în interpretarea structuralismului, a unor erori ce dobândesc valoare etică și care se cer restabilite. Claritatea conceptuală și definirea istorică a parcursului poeticii și teoriei sunt parte a acestui proces.

Totodată, reacția lor față cu formalismul este una similară. În începutul volumul din 1990, apropierea față de „poetica occidentală” coincide, din declarațiile autorului, cu „momentul în care am înțeles – *și asta datorită moștenirii lăsate de trecutul meu academic* – că bătălia pentru literatură în cultura occidentală, încă de la primele sale începuturi, ce datează din perioada Greciei antice, a urmat două tradiții distincte, paralele, dar adesea

[26] Idem, *Mirajul lingvistic*, ed. cit., p. 11.
[27] Vezi Monica Spiridon, „Modelul francez”, în Toma Pavel, *Mirajul lingvistic*, ed. cit, p. 206.
[28] Toma Pavel, *Mirajul lingvistic*, ed. cit., p. 155.
[29] *Ibidem*, p. 162
[30] *Ibidem*.

confundate: critica și poetica”[31]. Structuralismul, ale cărui origini se află în formalismul rus, ignoră în tradiția receptării influențele poeticii (narative) germane care marchează în mod radical evoluția ideilor în Rusia. Tocmai de aceea, pentru morfologii ruși, „forma este acel ceva care trebuie simţit (*oscutimaia forma*), ea reprezintă sursa principală a efectului estetic. Această subliniere demonstrează că natura conceptului de formă în formalismul rus nu este formalistă”[32]. În același timp, cu toate că Andrei Terian tratează cele patru volume de peste ocean ale lui Toma Pavel drept o „cruciadă antiformalistă”[33], devine tot mai evident în textul comparatistului din Statele Unite că, de fapt, „păcatul” principal al structuralismului nu rezidă din originile sale formaliste. Acestea, pare a sugera autorul, sunt mai ușor de surmontat decât falsificarea limbajului și transformarea lui în filosofie. Pentru el, „destinul structuralismului trădează nu atât o fascinație exemplară a limbajului, cât un caz de autoritate intelectuală”[34].

Parcursul intelectual al celor doi emigranți est-central europeni în relație cu structuralismul corespunde, după cum notează Alex Goldiș, unei „retorici a chiasmului”. Toma Pavel, cel care într-o primă etapă de formare se înscrie printre susținătorii revoluției limbajului, reclamă cu la fel de multă putere decăderea și erorile structuralismului. În schimb, despărțirea lui Lubomír Doležel de direcția teoretică inițială este mai puțin dramatică, întrucât relația de început este, și ea, una mediată permanent de perspectiva Școlii de la Praga[35].

3. Reconfigurarea traseului intelectual pe coordonata lumilor posibile

Investigația modelului de gândire al lui Pavel și Doležel nu poate să scape din vedere problema devenirii istorice, a continuităților și a discontinuităților. Nu doar că experiența lor biografică le confirmă, dar felul în care cei doi își configurează analizele și demersurile argumentative ajunge, într-o formă sau alta, la acest limbaj al reconstituirilor. Tot astfel, evoluția către lumile posibile este, după cum discutam la începutul studiului prezent, o opțiune moderată de reacție după structuralism. Ea resemantizează, în fond, câteva dintre orientările și viziunile din etapa precedentă. Astfel, relația cu naratologia tradusă acum prin interesul față de semantica narativă, rigoarea și claritatea conceptuală, observarea sistematică a „geometriei” interne a lumii ficționale și configurarea ei organizată sunt reminiscențe ale backgroundului de formare în proximitatea structuralismului.

Mai mult, în ceea ce îl privește pe Lubomír Doležel, Bohumil *Fořt* consideră că însăși noțiunea de „lume ficțională” ar fi un simptom al descendenței central europene, deoarece conceptul dobândește accente puternice ale implicațiilor oferite de Felix Vodička: „Sub numele de «outer world/ lumea-din-afară» nu înțelegem doar un mediu fizic, ci și o atmosferă socială, mentală și ideologică în care personajele și narațiunea se desfășoară [...] Povestea și personajele fac parte dintr-o lume care funcționează alături de considerentele lor spațiale și temporale; astfel, într-o operă de artă motivele existente se referă la *lumea-din-afară*. Acestea creează, de fapt, un context specific care servește ca fundament pentru personajele ficționale pe parcursul desfășurării narative”[36].

---

[31] Lubomír Doležel, *op. cit*.„ p. 5.
[32] *Ibidem*, p. 137.
[33] Andrei Terian, „Politicile ficțiunii în critica lui Toma Pavel”, în *Philologica Jassyensia*, anul VI, nr. 2 (12), 2010, pp. 135-141.
[34] Monica Spiridon, *„op. cit.”*, p. 206.
[35] Vezi Alex Goldiș, *„op. cit.”*, p. 53.
[36] Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*, Melantrich, Praha, 1948, p. 114 apud Bohumil Fôrt, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, Frankfurt am Main, New York, Peter Lang Publishing, 2016 (în traducerea lui *Fořt*: „Under the term *outer world* we do not understand only a material environment but also the whole social, mental and ideological atmosphere in which literary characters and also plots take place Both the plot as well as characters are involved in a world alongside their space and time aspects; therefore, in a literary

Altminteri, în configurarea teoriilor din *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (volumul de maturitate al profesorului de la Universitatea din Toronto, publicat abia în 1998, deși început ca proiect cu 20 de ani înainte), ideile lui Toma Pavel au un rol esențial. După cum am discutat la începutul argumentării noastre, cercetarea a presupus modificări considerabile în urma lecturii studiului din 1975 a autorului român care a adus în atenția intelectualului ceh „modelul-M" sau „structura modală" a lui Kripke și sugestii bibliografice ce schimbă perspectiva inițială asupra lumilor ficționale.

În acest sens, Mihaela Ursa argumentează, la fel de bine, faptul că lumile ficționale heterocosmice își găsesc origini în textul lui Pavel: „În *Lumi ficţionale*, teoreticianul român semnalează o clasificare din 1973 a lui Stephen Korner, a sistemelor în omogene (m care „toate lumile au acelaşi structură categorială") şi heterogene (în care „lumile au diferite structuri categoriale: reale, posibile şi fictive" – Pavel 1992:155). Punctul în care îl depăşeşte însă pe Pavel (ca finalitate, nu axiologic) este acela în care îşi concentrează analiza asupra consistenţei eterogene a lumilor posibile. Ceea ce mi se pare deosebit de util in demonstraţia lui este şansa pe care o acordă (e drept, condiţionat) participării a ceea ce el numeşte *«imaging disgressions»* (şi prin care înţelege comentariul ficțional) la creaţia de lumi. Autonomia ficţionalului rămîne neştirbită atâta timp cât privim textele care propun lumi reale, istorice, drept obiecte ficţionale"[37].

Mai mult chiar, pornind de la aceste două modele comune – cel al lui Saul Kripke și cel al lui Stephen Korner – cei doi își construiesc argumentele în baza unei arhitecturi geometrice. Deși intuiesc la fel de bine slăbiciunile sistemului modal al lui Kripke, preiau întâi „tipologia lumilor pentru a reprezenta varietatea practicii ficționale"[38] și, mai apoi, concepția semanticii literare conform căreia în interiorul lumii ficționale afirmațiile își pierd valoarea de adevăr și contribuie la „adevărul" lumii ficționale. Astfel, în dialogul între lumea reală și lumile ficționale, acestea din urmă apar ca o creație prin selecție și operații formative, denumite de Doležel „modalități narative". Or, mai departe, trecerea dinspre real către ficțional, care se face, după autorul ceh, într-un „mediu semiotic" („a exista ficțional presupune a exista printr-un mediu semiotic, chiar și în absența unui canal semiotic"[39]) e explicată de Toma Pavel prin teoria „structurilor proeminente". Lumile ficționale nu sunt copii ale lumilor reale, ci structuri duale, „cu universuri primare și lumi secundare, care funcționează printr-o relație de corespondență"[40], produse semiotice cu existență deplină.

În consolidarea viziunii sale asupra funcțiilor „intensionale" și „extensionale" intervin câteva sugestii anticipative ale lui Toma Pavel, crede Bohumil *Fořt*, din volumul din 1986. După cum pare a sugera și Mihaela Ursa, la Doležel factorul „lectură" și implicațiile actului performativ în desfășurarea lumii ficționale au un aport mult mai semnificativ decât la Toma Pavel. Una dintre explicațiile posibile se desprinde, din nou, din descendența pragheză a celui dintâi, care integrează indirect aspecte din teoria receptării a lui Vodička. Acest lucru se observă prin accentul puternic pe care autorul ceh îl pune asupra celor doi termeni care configurează, de fapt, structura argumentației (și împarte studiul în două părți dedicate funcțiilor intensionale și celor extensionale). În opinia lui Toma Pavel, structura extensională rezidă în „resturile" lecturii, în ceea ce rămâne vizibil odată cu eliminarea informațiilor circumstanțiale[41]. În același timp, conținutul intensional este mult mai sensibil și depinde

---

artwork motifs exist that refer to the outer world. These motifs in fact create a specific continuous context, which serves as a base for fictional characters during the whole story").

[37] Mihaela Ursa, *Scriitopia*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2010, p. 265.

[38] Toma Pavel, *Lumi ficționale*, ed. cit., p. 79.

[39] Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Johns Hopkins University Press, 1998, p. 54 (în orig: „to exist fictionally means to exist through a semiotic medium, whereas actual existence is not mediated by any semiotic channels").

[40] Toma Pavel, *Lumi ficționale*, ed. cit., p. 94.

[41] *Ibidem*, p. 74

fundamental de interpret câtă vreme „orice parafrazare, orice interpretare distruge conținutul intensional și determină distrugerea țesăturii textuale originale”[42].

Când se oprește asupra funcțiilor intensionale, profesorul de la Universitatea din Toronto descrie „funcția de autentificare” și „funcția de saturație”. Pentru dialogul conceptual cu Pavel, aceasta din urmă este în deosebi relevantă. Pentru autorul român, „incompletitudinea” lumilor ficționale este o consecință a faptului că acestea sunt o construcție umană, iar oamenii nu pot produce altceva decât lucruri incomplete, finite. Or, completează Doležel, observația acestuia este valabilă doar în structura extensională a lumii ficționale, deoarece în intensionalitate lucrurile se complică. Orice operă are, deci, sensuri explicite (determinate), implicite (în zonele indeterminate ale ficțiunii) sau zero (în golurile de sens). Această stratificare a modului de umplere a conținuturilor textuale acoperă înțelesurile funcției de saturație: „Ajungem la o diferență foarte semnificativă, mai degrabă ignorată până acum în semantica ficțională, între incompletitudinea lumii ca proprietate extensională și saturația lumii ca proprietate intensională”[43].

În interpretarea funcției de saturație, Doležel are în vedere rolul lecturii și al cititorului în definirea lumii ficționale și polemizează cu Iser și cu teoriile receptării care autorizează cititorul, dar care nu acoperă întru totul spațiile goale ale lumii ficționale. Zonele de „incompletitudine” ale lui Toma Pavel dobândesc mult mai mult sens referențial și duc analiza într-o direcție mai puțin neutră: „Tendinţa de a exagera incompletitudinea lumilor ficţionale în ideea că în felul acesta se sugerează incompletitudinea lumii reale e proprie epocilor conflictuale ori de criză. În momentele de stabilitate şi încredere primează tentative de minimalizare a incompletitudinii”[44]. Această idee, pe care Mihaela Ursa o urmărește cu interes, dar pe care o clasifică drept suspendată înainte de formularea unor concluzii, restabilește încrederea în ficțiune ca „ipoteză explicativă a lumii”[45].

Poziția umanistului Toma Pavel prin dimensiunea compensativă pe care o oferă ficțiunii în raport cu realitatea se observă mai direct într-un volum mai degrabă ignorat al operei autorului, *Povestiri filosofice*, și, totodată, în volumul său de analiză a romanului din 2003. În primul dintre ele, autorul investighează dacă este legitim ca omul să își aroge dreptul de a explora lumile posibile și să iasă astfel din lumea creată de Dumnezeu ca cea mai bună dintre ele[46]. În cel de-al doilea, nevoia de a depăși lumea dată prin ficțiune se remarcă în întrebarea „dacă individul se poate simți cu adevărat acasă în lumea în care a văzut lumina zilei”[47]. În fond, fără a afirma, ci doar sugerând, profesorul de la Universitatea din Chicago clarifică statutul lumii ficționale în raport cu lumea reală și chiar cu celelalte versiuni ale lumilor posibile.

Privit simultan, textul lui Lubomír Doležel conține și el câte ceva din convingerea lui Pavel, din moment ce lumile ficționale au o poziție „aparte” între lumile posibile: „Lumile ficționale ale literaturii [...] sunt forme aparte ale lumilor posibile; ele sunt artefacte estetice construite, prezervate și puse în mișcare în mediul textelor ficționale”[48]. Aș extinde, aici, demonstrația Letiției Guran cu privire la permanența încrederii autentice în estetic la teoreticienii emigranți de origine română ca reflex al originilor est-central europene[49], considerând că, asemeni lor, congenerul său de origine cehă păstrează, chiar și peste ocean,

[42] Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, ed. cit., p. 138.
[43] *Ibidem*, p. 169 (în orig.: „We arrive at an important distinction, up to now unnoticed in fictional semantics, between the extensional property of world incompleteness and the intensional property of world saturation”).
[44] Toma Pavel, *Lumi ficționale*, ed. cit., p. 14.
[45] Mihaela Ursa, *op. cit.*, p. 17.
[46] Toma Pavel, *Povestiri filosofice*, București, Editura Univers, 1998, p. 5.
[47] Idem, *Gândirea romanului*, ed. cit., p. 44.
[48] Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, ep. cit., p. 15.
[49] Vezi Letiția Guran, „The Aesthetic Dimension of American-Romanian Comparative Literary Studies”, în *The Comparatist*, vol. 27, 2003, pp. 94-115.

conformația umanistă și viziunea luminoasă în acord cu care literatura ca „obiect al cunoașterii”[50], ficțiunea, esteticul sunt soluții ale oricărei forme de criză.

Apoi, Alex Goldiș și Bohumil *Fořt* pun în discuție, în egală măsură, turnura „referențială” a textelor lui Pavel și Doležel, odată cu întoarcerea către teoria lumilor posibile și cu schimbarea spațiului de manifestare teoretică. Totuși, *Fořt* analizează reconsiderarea referențialității drept un efect al apropierii de această nouă paradigmă de gândire, care instrumentalizează problema în definirea ei. Lumile ficționale selectează „doar aspectele profitabile” din lumile posibile, iar un astfel de câștig este, crede *Fořt*, „rama referențială”[51]. Alex Goldiș vede relația cu referențialitate mai degrabă ca pe un rezultat al formării și al studiilor precedente, un soi de ieșire din mrejele lingvisticii ce are loc odată cu denunțarea autosuficienței limbajului. Astfel, întoarcerea către problema reprezentării realității în ficțiune este descrisă ca „semantică a ficțiunii” la Toma Pavel sau „teorie a poiesisului” la Lubomír Doležel[52].

Așadar, definirea intelectuală a lui Toma Pavel și Lubomír Doležel urmează un traseu transnațional, dinspre spațiul de origine, est-central european, către spațiul gazdă al Canadei și Statelor Unite. Resituarea geografică nu este deloc întâmplătoare: repoziționarea transatlantică marchează intersecții intelectuale semnificative (mai întâi odată cu conferința de la Tel Aviv și Ierusalim, iar, mai apoi, în contexte similare ale comunității extinse) și redirecționează atenția teoretică de la momentul structuralist către cel al teoriilor lumilor posibile. După 1989 și revenirea la democrație, recuperarea celor doi și reintegrarea în circuitul intern al literaturii originare corespunde, pe de o parte, unei încercări de recuperare a „pierderilor” determinate de restricțiile ideologice și politice, iar, pe de altă parte, unei forme de recunoaștere prin transfer de autoritate.

În ceea ce îl privește pe Lubomír Doležel, acesta recalifică Școala de la Praga printre mișcările intelectuale cele mai puternice ale Europei secolului XX și internaționalizează exemplul ei prin traducerea demonstrațiilor în limba engleză. Dedicarea sa față de școala pragheză se observă și în studiile recente ale autorului, care publică unui capitol dedicat acesteia în volumul *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities*, în 2015[53]. La rândul ei, Cehia postcomunistă răspunde în permanență manifestărilor intelectuale ale emigrantului său, publicând două volume ce continuă investigațiile acestuia cu privire la lumile ficționale și posibile (*Heterocosmica II* în 2015 și *Heterocosmica III* în 2018).

Cazul lui Toma Pavel este și el semnificativ din acest punct de vedere. Preocupat în etapa de maturitate de un subiect mai puțin discutat în spațiul românesc (cel al lumilor posibile), autorul este pus în dezbatere deseori prin raportare la perioada sa structuralistă. Simultan, comparatistul Toma Pavel nu caută, ca altă dată Doležel, să califice prin autoritatea sa modelul românesc, ci se concentrează asupra autenticității demonstrațiilor și preluarea unor exemple concludente din spațiul literaturii mondiale care să le susțină. Chiar și așa, autorul satisface nevoia literaturii române de integrare în sistemul transnațional din moment ce devine adesea subiect al investigațiilor actuale (alături de congenerii săi emigranți cu cariere excepționale în afara țării). Pavel răspunde metodologiilor ce pretind repere de autoritate care să depășească interesul local – printr-o limbă de circulație extinsă, printr-un traseu intelectual radiar, în care să se implice factori multipli, printr-un public larg care să acceseze literatura română odată cu „rezultatul” său strălucit de pe piața teoretică mondială.

[50] Ondrej Sládek, Sephanie Cirac, „À la mémoire de Lubomír Doležel”, *Revue des Études Slaves*, vol. 88, nr. 3, 2017, pp. 627-631.
[51] Vezi Bohumil *Fořt, op. cit.*, p. 45.
[52] Alex Goldiș, *„op. cit.”,* p. 55.
[53] Marina Grishakova, Silvi Salupere, *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities*, New York, Routledge, 2015.

BIBLIOGRAPHY

- Doležel, Lubomír, *Poetica Occidentală. Tradiție și progres*, Traducere de Ariadna Ștefănescu, București, Editura Univers, 1998;
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Johns Hopkins University Press, 1998;
- Doležel, Lubomír, „Cities of My Heart", în *Narrative*, vol. 24, nr. 3, 2016, pp. 221-230;
- Eichel, Roxana, *Critica regăsirii. Matei Călinescu, Virgil Nemoianu și Toma Pavel – Dialogul contextelor românești și transnaționale*, București, Editura Humanitas, 2020;
- Fôrt, Bohumil, *An Introduction to Fictional Worlds Theory*, Frankfurt am Main, New York, Peter Lang Publishing, 2016;
- Fotache, Oana, *Moșteniri intermitente. O altă istorie a teoriei literare*, București, Editura Universității din București, 2013;
- Goldiș, Alex, „From the linguistic turn to the referential turn: the metamorphosis of theory in Thomas G. Pavel's and Lubomír Doležel's criticism", în *World Literature Studies*, nr. 2, vol. 7, 2015, pp. 49-59;
- Grishakova, Marina, Silvi Salupere, *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities*, New York, Routledge, 2015;
- Guran, Letiția, „The Aesthetic Dimension of American-Romanian Comparative Literary Studies", în *The Comparatist*, vol. 27, 2003, pp. 94-115;
- Pavel, Toma, *Fragmente despre cuvinte*, București, Editura pentru Literatură, 1968;
- Pavel, Thomas G., *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille: Recherches et propositions*, Paris, Klincksieck, 1976;
- Pavel, Thomas G., *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*, University of Minnesota Press, 1985;
- Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, Traducere de Măria Mociorniță, București, Editura Minerva, 1992;
- Pavel, Toma, *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale*, Traducere de Mioara Tapalagă, București, Editura Univers, 1993;
- Pavel, Toma, *Povestiri filosofice*, București, Editura Univers, 1998;
- Pavel, Toma, *Gândirea romanului*, Traducere de Mihaela Mancaș, București, Editura Humanitas, 2008;
- Ryan, Marie-Laure, „Possible Worlds in Recent Literary Theory", în *Style*, Vol. 26, nr. 4, 1992;
- Sládek, Ondrej, Sephanie Cirac, „À la mémoire de Lubomír Doležel", *Revue des Études Slaves*, vol. 88, nr. 3, 2017, pp. 627-631;
- Terian, Andrei, „Politicile ficțiunii în critica lui Toma Pavel", în *Philologica Jassyensia*, anul VI, nr. 2 (12), 2010, pp. 135-141;
- Tihanov, Galin, „Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe (And Why Is It Now Dead?)", în *Common Knowledge*, nr. 10, 2004, pp. 61-81;
- Tihanov, Galin, *The Birth and Death of Literary Theory. Regimes of Relevance in Russia and Beyond*, Stanford University Press, 2019;
- Ursa, Mihaela, *Scriitopia*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2010;
- Verdeș, Ovidiu, *Teorie literară contemporană. Teme, autori, abordări*, București, Editura Universității din București, 2008;

- Vianu, Tudor, Mihai Pop și Al. Rosetti, *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966.

PATRICK SÜSKIND, ESSAY WRITER

Manuela Pintea
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: On Love and Death is the result of an analysis of a holistic vision of the two elements of reference: love and death. Writer Patrik Süskind tackles the first subject with respect to concrete situations in life, anchoring it in the quotidian and addresses the second subject by bringing in the limelight important names for universal literature. So, he approaches the first theme by referring to concrete life situations, anchoring himself in everyday life. Theme of death, brings to the fore an analysis of the transition to eternity seen from several perspectives. Thus, death can be blessing, desire, eternity, sacrifice, gaining salvation by abandoning its life.

Keywords: love, death, city, story, story-teller.

Eseistica lui Patrick Süskind este remarcabil valorificată în lucrare intitulată *Despre iubire și moarte*. Cartea de față propune o clarificare a ceea ce înseamnă definiția iubirii și deopotrivă a morții; subintitulată *O reflecție incitantă despre cele două forțe care ne guvernează existența,* opera reprezintă o sinteză eseistică prin care se întocmesc o serie de asocieri, atât cu literatura universală, cât și cu paliere ale filozofiei ori ale religiei. În subsidiar, putem considera eseul lui Süskind, dimensiunea teoretizată a primul său roman, *Parfumul*. Capodopera scriitorului este în cea mai mare măsură un efect al gândirii dinamice, al minții care se joacă cu mintea – romancierul, pe cât de discret în viața reală, pe atât de dezinvolt și de șocant în text, abordează în romanul parfumul, tocmai această contopite dintre Eros și Thanatos, pe care o va analiza și în lucrarea propusă spre analiză.

Pentru cititorii care deja l-au cunoscut pe Süskind, nimic nu mai este surprinzător. Fiecare personaj are rolul său, foarte bine conturat. Putem afirma fără să greșim că scriitorul este un abil creator de portrete. Cunoscutul roman *Parfumul*, a fost și ecranizat și constituie cartea de referință a scriitorului, o lucrare de anvergură care a șocat la vremea ei și care până azi și-a păstrat notorietatea și singularitatea. Scriitor elvețian de limbă germană, Süskind s-a născut la 26 martie 1949 în Bavaria și a studiat istoria medievală la München, la AXN Provence, în sudul Franței. În 1985 cunoaște notorietatea odată cu apariția romanului *Parfumul* tradus în peste 45 de limbi. Un alt titlu care atrage atenția cititorului *Porumbelul* , lucrarea fiind o abordare psiho-senzorială a aceluia care se lasă copleșit de trăiri negative profunde. Firea riguroasă și discretă a scriitorului, respinge premiile literare. Acesta nu dorește să apară la televizor, păstrând o discreție notabilă, însă cu toate acestea, oferă literaturii opere valoroase.

Despre iubire și moarte se deschide cu un citat preluat din *Confesiunile Sfântului Augustin:* „Dacă nimeni nu încearcă să afle asta de la mine, știu. Dacă însă eu aș vrea să explic noțiunea cuiva care mă întreabă, nu știu.”[1]. Preluarea din Confesiuni ar putea să țină locul unui prolog, cu toate că gradul de generalizare este foarte mare și vine ca o justificare, ca o deschidere în fața publicului, căruia îi explică încifrat că, oricât de mult ar vrea să fie pe înțelesul tuturor, nu este sigur că va reuși acest lucru. Cu alte cuvinte, scriitorul își asumă rolul de a vorbi despre anumite elemente legate de timp, dar să le explice, îi este imposibil. Ulterior, cartea primește o deschidere generoasă, Patrick Süskind intrând în miezul problemei și explicând că timpul în toată dimensiunea sa enormă, este la fel de greu de explicat cum este

[1] Patrick Suskind, *Despre iubire și moarte. O reflecție incitantă despre cele două forțe care ne guvernează existența*, Editura *Humanitas*, București, 2006, p.5.

iubirea. Scriitorul atrage atenția asupra faptului că iubirea, pentru a fi privită în mod obișnuit, pentru a intra în dimensiunea firească, trebuie să fie lăsată la locul ei, fiindcă odată ce sentimentul este dezbătut, se poate aluneca spre pericolul de a nu mai fi înțeles. Mai mult de atât, el poate fi anulat. Este vorba de o situație ciudată, dar adevărată. De pildă, poeții afirmă scriitorul notează despre lucruri pe care nu le stăpânesc pentru că este vorba de un Impuls, de un interes pe care ei îl arată față de elementele mai puțin accesibile lor. Legat de iubire, eseistul notează că este înconjurată de un element enigmatic care niciodată nu va putea să fie explicat în amănunt pentru că este dincolo de posibilitatea de a cuprinde în cuvinte ceea ce sentimentul poate să genereze. Se întreabă contrariat de ce nu se oferă în literatură aceeași atenție și respirației, actului de a mânca sau digestie chiar, părându-i-se nedrept ca să nu se acorde o egală importanță lucrurilor aparent banale. Cu alte cuvinte, nici cele mai importante activități ale omului nu sunt chiar atât de mult analizate precum este iubirea. S-au creionat fluctuațiile ei din punct de vedere al suferințelor pe care le-a implicat și deopotrivă al bucuriilor pe care le-a adus. Se ferește de a defini sentimentul, iar explicația ne oferă șansa de a ne putea creiona o imagine pe care scriitorul o are asupra fenomenului. Dacă vorbim despre iubire și o raportăm la ideea de principiu Universal, este același lucru ca și cum am marginaliza fenomenul morții, raportându-l la o gaură neagră. Stendhal numește iubirea *cristalizare* sau *febră;* în concepția lui Socrate, iubirea devine un delir, iar îndrăgostitul pare cuprins de o boală care se apropie de nebunie.

Cu toate acestea, nebunia nu îi face rău celui pe care îl atinge, ba dimpotrivă, e o nebunie firească, un aspect absolut normal pe care fiecare om îl trăiește. Eros devine un zeu care nu poate fi clasificat, e plasat în sfera binelui și a răului deopotrivă, se transformă într-un Daimon, un mijlocitor între oameni și zei, un element enervant prin care oamenii descoperă. Ceea ce le lipsește este frumosul, fericirea. Perfecțiunea o găsește cel care iubește cu adevărat persoana de lângă el și atunci iubirea devine o necesitate. De aici, discuția merge către interpretarea acestei necesități care cunoaște o multitudine de fațete: poate să fie fizică, animalică, poate fi spirituală, pedagogică, politică, filosofică, poate să primească numeroase ipostaze, în funcție de convingerea fiecăruia că ea reprezintă elementul necesar și deopotrivă sublim.

Patrick Süskind finalizează această primă parte a lucrării cu o frază șocantă care are rolul de a clarifica un aspect controversat, acela de a se fi scris atât de mult despre iubire despre moarte, fiind neglijate alte subiecte considerate deopotrivă importante, precum aspectele de ordin fiziologic. Asocierile șocante, predilecția pentru clar-obscur, pentru elementele patologice, pentru maladii, contribuie la originalitatea operei. În micro-romanul Porumbelul, alocă un spațiu generos fricii lui Jonathan de porumbelul care făcuse sau care putea să facă extrem de multă mizerie, încât să îl ucidă pe omul singur, paralizat de frica unei asemenea fărpturi murdare și dezgustătoare. Imaginația personajul Jonathan pune în lumină teama excesivă care devine obsesie și apoi fobie față de porumbelul care stătea pe prețul de dinaintea ușii.

Eseistul se limitează în analiza maladiilor, concentrându-se asupra teritoriului vast al iubirii și al morții. Prima parte a lucrării Despre iubire și moarte oferă câteva exemple elocvente în ceea ce privește înțelegerea iubirii. Intitulată sugestiv Trei exemple, Süskind angrenează cititorul în lumea obișnuită, începând șirul poveștilor reale, cu exemple din viața de zi cu zi, la care a fost martor și pe care a avut dorința să le analizeze.

Un prim eveniment la care a asistat a fost de factură cotidiană, relatarea se face la persoana întâi, din perspectiva naratorului subiectiv care intră în text abrupt, relatând cititorului-confident despre un aparent banal al situației ce se transformă treptat în subiecte de analiză: „Nu cu mult timp în urmă, eram cu mașina în oraș la o intersecție cunoscută pentru

verdele scurt al semaforului..."2. Atmosfera este exclusiv citadină, suntem în mijlocul unui oraș aglomerat în care îl găsim pe naratorul-martor al întâmplării, blocat într-un trafic infernal și având contextul potrivit pentru a putea analiza ceea ce se întâmplă în jurul lui. Ochiul vigilent al observatorului, notează cu minuțiozitate fiecare detaliu al orașului ce-l înconjoară și utilizează, pentru a ne putea introduce în atmosferă, cuvinte precum „Opel Omega baban", „autocolante inepte", „bușește-mă, am nevoie de lovele!", ceea ce ar putea șoca un cititor cu așteptări diferite. Atmosfera conturată este foarte aproape de realitate, iar scriitorul se dovedește a fi un stăpânitor al artei portretistice. Prin urmare, cuplul se încadrează în categoria comicului strident, generator de grotesc. Imaginea este dominată de zâmbete urâte, radioase, respingătoare, iar gesturile îndrăgostiților denotă o iubire plină de vulgaritate. Prezentarea iubirii dintre cei doi se face într-un mod gradat, iar observatorul notează conștiincios fiecare gest al lor, imaginea feminină este ușor caricaturizată: „gen șoricel, profil drăgălaș, gât subțirel, păr des și cârlionțat (...) în timp ce râdea, dinți mici și strălucitori, ochi vioi"3 .

Imaginea prezentată pare desprinsă dintr-o caricatură, iar utilizarea diminutivelor are scopul de a încadra tiparul în sfera naivității și a imposibilității de a discerne binele de rău. Cu o anumită duritate, scriitorul trasează o linie între el și ea, imaginii gingașe opunându-i-se „o făptură oribilă, cu mișcări grosolane, ceafă groasă rasă în cap, inel de argint în urechea stângă, piele acneică, nas turtit și gura mereu întredeschisă din care nu-și scotea guma de mestecat nici măcar atunci când săruta"4. Scriitorul se comportă ca un veritabil judecător, apelând inclusiv la părerea cititorilor pe care îi dorește complici în punerea de acord cu privire la diferența imensă dintre cele două imagini. Dacă și-ar fi dorit o separare, ceea ce urmează este complet opus, iar jocul lor de iubire în văzul tuturor, atinge vulgaritatea absolută, fără să țină cont de privirile critice ale celor din trafic. Naratorul, martor al acestei mitocănii, relatează în care mașina cu pricina este claxonată de ceilalți, în ultimul moment trece pe verde și apoi pe roșu, iar restul rămân umiliți la semafor, în spate, în timp ce Eros se bucură de tinerețe și de dăruire.

Apelând la o sursă credibilă, adică la Platon, aflăm că nerozii nu aspiră spre lucruri frumoase, nici către binele absolut sau către divinitate, mulțumind- se cu ceea ce au. De altfel, înțelepții au deja tot ceea ce își doresc, nu mai aspiră aproape la nimic, între aceștia, scriitorul și cititorul-complice se plasează pe un plan intermediar, al celor de mijloc care stau blocați în trafic, așteptând să se facă verde.

A doua poveste pe care o propune Patrick Süskind, fixează cronotopul câteva zile mai târziu, la o cină festivă, într-o casă burgheză. Decorul se schimbă, însă acțiunea se petrece tot sub cupola lui Eros,, oaspetele de onoare fiind un cuplu proaspăt căsătorit în care amândoi erau suficient de îndrăgostiți încât să facă abstracție de invitații pe care îi aveau. Și aici, scriitorul dovedește un talent remarcabil în ceea ce privește arta portretului. De această dată, nu se face un portret fizic, ci mai degrabă unul comportamental pe care cititorul îl deduce din faptul că ea a avut cinci soți, în timp ce el a avut trei soții, între ei fiind o diferență de 17 ani. Cu toate acestea, se atrage atenția asupra faptului că vârsta nu reprezintă un impediment. La fel ca și cuplul din prima poveste, și acesta din povestea a doua se comportă bizar pentru ceilalți: „stăteau încleștați ca două maimuțe, păreau lipiți precum Filemund și Baucis"[5], spune scriitorul. Chiar și când își salutau musafirii, nu puteau să se desprindă unul de celălalt pentru că se țineau de ambele mâini, fiindu-le greu chiar și să mănânce. Pentru orice om care nu se încadra în tiparul acestora, gesturile lor păreau imposibile, așa cum se întâmplă și în momentul în care au fost neliniștiți că lumea s-a așezat la masă, pricină care ar putea să le

[2] Idem 1, p.15.
[3] Idem 1, p.16.
[4] Idem 1, p.16-17.
[5] Idem 1, p.22.

provoace despărțirea, ceea ce le-ar fi cauzat o mare durere sufletească. Abia în momentul în care dorința le-a fost îndeplinită și ei au putut să stea din nou unul lângă celălalt, au revenit la starea inițială, având posibilitatea să se atingă și să se țină reciproc; până și luarea mesei a constituit pentru ei un mijloc de întristare: în momentul în care li s-au adus felurile de mâncare și a trebuit să se aplece și să mănânce, au trăit dramatic momentul separării, preferând să împartă aceeași farfurie. Înainte de desert, s-au ridicat de la masă și au părăsit musafirii, fără nicio explicație, scriitorul întrebându-se: „aceasta să fie adevărată iubire, un soi de delir? Cu siguranță și bineînțeles, nebunie”[6].

A treia poveste este plasată în anul 1950, când la Grand Hotel Dolder din Zürich apare un domn de 75 de ani, împreună cu soția și fiica sa cea mare. Căsătorit de 45 de ani și tată a șase copii, acest domn cu prestanță era un scriitor cunoscut în întreaga lume, care se bucura de aprecierea tuturor. Ținea cuvântări, scria articole, răspundea la corespondențe și trăia ancorat în viața cotidiană. Dezechilibrul în viața lui se produce o dată ce se îndrăgostește fără să-și dea seama, de băiatul Franz, un ajutor de ospătar în vârstă de 19 ani. Portretul tânărului este zugrăvit în detaliu: părul castaniu, ondulat, ochii căprui și mâinile fine, ajung să-l tulbure pe bătrânul scriitor care devine copleșit și își scrie în jurnal că iubirea l-a copleșit ca niciodată, că nu a mai simțit de 25 de ani o astfel de trăire și că nu ar fi crezut niciodată că va putea să mai aibă astfel de sentimente. Pentru el, momentele cu adevărat fericite vor fi cele în care va fi servit de ospătar, iar când acesta i-a mulțumit pentru bacșișul pe care l-a primit, adresându-i un zâmbet binevoitor, bătrânul scriitor se simte cu adevărat fermecat. Nu după mult timp, nopțile îi sunt marcate de prezența onirică a tânărului, trăiește un sentiment de mândrie și de rușine, își pierde puterea de muncă, se concentrează tot mai greu; cu alte cuvinte, ajunge să se îndrăgostească , iar această iubire rușinoasă și imposibilă îi trezește sentimentele nebănuite. Își dorească să moară pentru că va trebui să părăsească hotelul și dorul nu-i va da pace. Cu un ultim gest, dorește să se poată agăța de lucrurile banale care ar putea să-i solicite concentrarea, ar vrea să se uite la alții pe care să-i poată admira ca să-l uite pe Franz, însă nu reușește nimic din ceea ce își propune.

Îi va scrie o scrisoare, folosind pretextul de a-l ajuta în cariera profesională, însă târziu va primi un răspuns convențional și un refuz deopotrivă; tânărul rămânând pentru totdeauna în universul imaginar al scriitorului, „unde mai sunt adăpostiți alți patru tineri cărora le datorează cele mai de seamă experiențe sufletești ale vieții și cărora într-un final sau altul i-a închinat în și prin opera sa un monument”7. Exemplele ilustrate sunt o oglindire a analizei lui Platon față de comportamentul îndrăgostiților, dar și legat de sentimentul în sine. Acesta este de părere că „în iubire și în cei îndrăgostiți, se manifestă o doză considerabilă de prostie”8. Se referă la amestecul dintre haos și nebunie, dintre orgoliu și jenă, conținutul plasându-se în perimetrul banalității și deopotrivă al rupturii de realitate. Este vorba despre o manifestare a penibilului, pentru că majoritatea celor care se îndrăgostesc nu sunt înțeleși de ceilalți. În percepția lor, realitatea este alta. Categoric, realitatea se distorsionează, iar comportamentele lor copilărești ajung să se definească drept lipsă de maturitate temporară. Întotdeauna când cei în cauză vor fi avertizați de comportamentul nepotrivit pe care îl au, va exista un termen cheie; vor pune în față „dar” și vor schimba întreg conținutul, vor distorsiona ideile, vor primi altfel ceea ce li se spune, iar până la urmă, se va finaliza dacă nu într-o ignoranță, cu siguranță într-o răzbunare ce poate să aibă consecințe dramatice. Eseistul se întreabă retoric: „Ce-i pasă îndrăgostitului care e gata oricând să renunțe la tot în afară de adorarea iubitei căreia întregul său anturaj ar face bine să i se supună necondiționat!”9.

[6] Idem 1, p.24.
[7] Idem 1, p.30.
[8] Idem 1, p.33.
[9] Idem 1, p.35.

În acest context ironic și realist, scriitorul atrage subtil atenția asupra modului diferit în care Eros ne obligă să trăim atunci când ne atinge imaginea neroziei - figura îndrăgostitului lasă să se vadă modul în care oamenii pot să piardă totul din cauza sentimentelor: se pierde verticalitatea, conexiunea cu realitatea, tot ce a fost cândva rațional devine ignorat, persoana în cauză ancorându-se într-o rațiune personală și detașându-se de tot ceea ce cândva a avut o anumită însemnătate. Categoric, iubirea înseamnă reciprocitate, însă nu de puține ori acest punct de vedere etic este anulat pentru că nu întotdeauna sentimentul este împărtășit. Se poate ajunge la aroganță sau la ruptură completă de lumea înconjurătoare, dar există și sentimentul unicității care împlinește cuplul și-l plasează într-o suprarealitate. Legământul, dorința de atingere a omului, va putea genera stigmatizarea celorlalți, însă disprețul lumii este complet ignorat de cei care s-au ancorat în trăirea profundă. Cunoscând multiple fațete stranii, derutante, care oscilează între datorie, frumusețe, bunătate și distrugere, boală, spaimă și până la urmă, chiar moarte, iubirea rămâne un efect, un sentiment greu de definit și mai greu de plasat într-o categorie. Așadar. eseistul este imperativ: „Salvează-ne, Socrate!", apelând cu nădejde în posibilitatea de scăpare prin filozofie și prin gând. Altfel spus, sufletul alcătuit din trei părți devine asemenea unui atelaj care, atins de Eros, este imposibil de controlat; se dereglează complet și își pierde echilibrul. La final, eseistul se întreabă: „Nu e oare moartea non temă prin excelență?"10. Ce este dincolo nu se știe, e foarte greu ca să se poată vorbi despre lucruri atât de profunde și de închise cum este moartea. Se crede că uneori moartea a fost altfel, că moartea ar fi putut fi sociabilă, iar aici se poate face o asociere cu imaginea morții din Ivan Turbincă de Ion Creangă sau imaginea morții din basmul cules de Petre Ispirescu, Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte când personajul Moartea vorbește, plânge, se roagă să fie lăsată în pace. Și pe Făt Frumos, parcă l-ar cunoaște dintotdeauna. Ceea ce este cel puțin greu de explicat, că nici unuia din personaje nu îi este teamă de moarte. Ivan Turbincă râdere de imaginea slabă a morții, în timp ce Făt Frumos când deschide lada și moartea îi dă o palmă, nu reacționează în niciun fel pentru că Moartea este un dat firesc. Viața presupune moarte. Scriitorul poate și își permite să glumească pe seama ei și să spună urmând ca, odată cu trecerea timpului de la o simplă vorbă să se ajungă la tăcere și apoi la reținerea de a deschide un subiect definit de negație și pe alocuri de spaima de moarte. Nu se ferește să asocieze iubirea cu moartea și cu toate că tenebrosul personaj nu are aparent nicio legătură cu erosul, se aduc câteva argumente în favoarea afirmației potrivit căreia, thanatosul și erosul devin elemente deopotrivă de fermecătoare și de atractive Este vorba de o atracție față de moarte prin Iubire, iar ca exemplu este oferită piesa lui Oscar Wilde în care personajul Salomeea, o prințesă frumoasă, se îndrăgostește de un fanatic religios care acceptă moartea, în timp ce prințesa privește iubirea așa cum îi permite condiția. Ea este puerilă, neimplicată, copilăroasă, în timp ce el trăiește o iubire adevărată care va da naștere ideii de moarte simplă, privită ca datorie sau ca un dat firesc. Există și situații în care întâlnirea dintre Eros și thanatos se raportează la căutarea thanatosului ca modalitate de eliberare, în condițiile în care iubirea este privită ca sentiment dureros. În această categorie se încadrează personaje precum Ana Karennina sau doamna Bovary, dovezi ale unei legături dureroase dintre iubire și moarte. Alteori, această legătură se traduce în ipostazele îndrăgostiților care decid să moară împreună, un exemplu pe care scriitorul îl analizează fiind acela al lui Kleyst din ultimele scrisori, care este fericit că și-a găsit perechea, femeia pregătită să se sinucidă împreună cu el. Renunțarea la o viață pe care o primesc ca pe un lung șir de chinuri și puterea de a pătrunde într-o lume nouă, măreață, va transforma cuplul care se va simți invincibil prin moarte. Scriitorul îl privește pe Kleyst ca pe o sursă a ororii, un semănător de teroare, pentru că acesta a fost toată viața fascinat de sinucidere, mai cu seamă de sinuciderea în doi, gest care dovedește egoismul și dorința de a împărtăși chinul.

[10] Idem 1, p.41.

Atracția față de moarte este surprinsă metaforic în redarea imaginii fluturelui atras irezistibil de lumina flăcării care îl arde. Goethe va descrie fenomenul într-un poem seducător, fluturele vrăjit de intensitatea luminii fiind aidoma îndrăgostitului care nu recunoaște semnele morții. Textul este publicat în volumul Poezii, tradus în 1957. Patrick Süskind se arată generos în ceea ce privește furnizarea unor informații de factură biografică, oferind detalii despre faptul că Goethe era un scriitor precaut în ceea ce privește publicarea poeziilor lui. Pentru exeget, textele reprezentau adevărate valori ce meritau arătate doar cercurilor restrânse de prieteni, restul fiind bine protejate în sertare, ceea ce explică rămânerea încă necunoscut a multor poezii.

Richard Wagner, în Tristan și Isolda, a surprins contopirea dintre iubire și moarte, dominată de mister. Opera se află sub auspiciul sentimentului de desprindere de viață, în primul act fiind surprinși cei doi protagoniști care beau din cupa cu otravă, nimic altceva decât licoarea iubirii. Ea va face ca momentele trăite să se transforme în ceasuri de sărbătoare, iar sărbătoarea se va revărsa peste tot ceea ce îi înconjoară, culminând cu dorința lui de a muri în brațele celei pe care o va iubi pentru totdeauna. Cel care refuză moartea, întrucât iubirea nu îi permite să o accepte, este Orfeu. El este eroul desăvârșit care a îndrăznit să pătrundă în împărăția morților ca să-și poată aduce înapoi iubita decedată . Stăpânitor al cântecului și al artei cuvântului, Orfeu este plasat în categoria personajelor ce patronează iubirea, însă despre el se spune că ar fi fost inventatorul magiei. Se va naște un adevărat cult.

Cartea se încheie cu ipostaza christică - Iisus și-a dovedit superioritatea. Iisus este cel care a izgonit demonii, a îmblânzit omul, arătându-i încă o dată calea spre ceruri. A învins moartea și ne-a arătat veșnicia. Toate aceste lucruri despre care se vorbește și în Sfânta Scriptură, sunt adevăruri care nu pot accepta termen de comparație. Eseistul ne propune analiza poveștii lui Lazăr. Lectura pe care scriitorul Patrick Süskind o propune, ține de îndrăzneală pentru că scoate în evidență o altă abordare în ceea ce privește raportarea Mântuitorului la omenire, aducând prim-plan învierea lui Lazăr, insistând asupra capacității detașare a Mântuitorului, a faptului că acesta îi ceartă pe adepții care își pierd credința, alunecând în deznădejde.

Ultima parte a eseului este un studiu comparativ între Orfeu și Iisus. Orfeu, cel care a coborât în infern ca să-și aducă iubita, e considerat mai uman în sensul că își permite să facă greșeli, îi roagă pe mai marii infernului să îi redea iubita pe care a pierdut-o, făcând promisiunea de a nu se întoarce din drum și de a respecta interdicția. Cu toate acestea, Orfeu nu se poate abține și își încalcă promisiunea, întoarce privirea simțindu-se singur pentru că, părăsind tărâmurile celeilalte lumi, constată că nimeni nu-l ascultă. El este artistul, este cel care necesită atenție și ascultare, însă înțelege sau cel puțin ni se pare pe moment că nu este ascultat de nimeni și atunci crede că prezența Euridicei, despre care se spunea că vine în spatele lui, nu e altceva decât o înșelătorie din partea zeilor care și-au dorit să scape de el. Vocea unică a lui Orfeu devine hipnotizantă pentru figurile grotești ale lumii morților, așadar i se restituie ceea ce a pierdut. Euridicei i se permite să revină în lumea celor vii, însă Orfeu se comportă aidoma unui om, nu rezistă tentației, cade în Capcana nesiguranței și întoarce capul ca să vadă dacă iubita este sau în spatele lui. Nerespectarea interdicției va duce la pierdere ei; va rămâne în lumea celor morți pentru totdeauna, în timp ce Orfeu va trece fără ea în lumea celor vii. Așadar, iubirea a fost ruptă de moarte. În cazul lui Iisus, e vorba despre iubire față de oameni și nu față de un singur om; iubirea e privită la nivel global. El dorește mântuirea tuturor oamenilor și mustrarea acelor care alunecă în necredință și în lipsă de nădejde. Sacrificiul pe cruce este tot o dovadă de iubire pentru că Iisus s-a sacrificat pentru oameni, lăsând deoparte orice urmă de egoism și preluând cu ambele mâini darul smereniei. Cu toate acestea, există două situații pe care scriitorul le semnalează în ceea ce privește posibilele slăbiciuni umane pe care Iisus le a avut: aceea din Grădina Ghetsimani, când și-ar dori ca Dumnezeu să nu îngăduie ceea ce i se întâmplă, și apoi, momentul de pe Cruce când îl

strigă pe Dumnezeu, întrebându-se de ce a fost părăsit. În unele variante ale Scripturii, se spune că a fost exclusă această parte, însă Iisus rămâne pentru totdeauna suprema dovadă de iubire și cea mai profundă legătură dintre Eros și Thanatos.

Lucrarea de față este un eseu care tratează mai multe aspecte legate de iubire și de moarte, utilizând atât elemente din viața de zi cu zi, cât și aspecte mitologie sau religioase. Fundamentul îl constituie oscilația eseistului în ceea ce privește o definire completă a iubirii, dar și nedumerirea legată de metamorfoza îndrăgostitului care se comportă inexplicabil, uneori lipsit de coerență și de logică, alteori brutal. Iubirea ajunge să primească foarte multă atenție. Totodată, scriitorul se întreabă de ce iubirea este legată mereu de tema morții și, pentru a putea să întocmească o analiză a celor două concepte, apelează la povești concrete de dragoste, dar în același timp, analizează aspecte multiple ale morții ca la final să surprindă relația dintre Eros și Thanatos prin prisma lui Orfeu și prin cea a lui Iisus.

BIBLIOGRAPHY

Patrick Suskind, *Despre iubire și moarte. O reflecție incitantă despre cele două forțe care ne guvernează existența*, Editura *Humanitas*, București, 2006.

Patrick Suskind, *Parfumul*, Editura *Humanitas,* București, 2000.

Patrick Suskind, *Porumbelul*, Editura *Humanitas,* București, 2000.

CEREMONIAL SCENES IN LITERATURE: „CONDICA CE ARE ÎNTRU SÎNE OBICEIURI VECHI ŞI NOUĂ A PREAÎNĂLŢAŢILOR DOMNI", BY CHANCELLOR GHEORGACHI (1762)

Mihaela Necula
PhD Student, ,,G. Călinescu" Institute of History and Literary Theory, Romanian Academy

Abstract: Considering that until now the only one known work dedicated to the ceremonial literature is „Condica ce are întru sîne obiceiuri vechi şi nouă a preaînălţaţilor domni", written in 1762, by chancellor Gheorgachi, it is necessary to observe this type of literature. This paper proposes showing the impact of ceremonial scenes in literature. It is important to show how the Romanian ruler was taking the power, through what kind of ceremonies, how it was received by the people, what were the hierarchies, how was the power distributed, if the traditions were respected and what were the social ways of spending time. This text is essential for everything that Romanian ceremonial literature meant.

Keywords: ceremonial, literature, Gheorgachi, Romanian territory, traditions.

„Condica ce are întru sîne obiceiuri vechi şi nouă a preaînălţaţilor domni" a fost scrisă în 1762, la Iaşi, din porunca domnitorului Grigore Calimachi şi este considerată o operă unică, reprezentativă pentru evoluţia ceremonialului în literatura noastră.

Textul a fost tipărit, mai întâi cu caractere chirilice, de Mihail Kogălniceanu în tomul III al colecţiei „Letopisiţile Ţării Moldovii" în 1846 şi apoi a fost republicată, în caractere latine, în „Cronicele României sau Letopiseţele Moldaviei şi Valahiei", în anul 1874. Astfel, textul a început să devină tot mai cunoscut în spaţiul românesc, relevând cu precădere moravurile sociale şi politice din veacul al XVIII-lea românesc. Documentul este considerat a fi unic în literatura românească, din punct de vedere istorico-politic, etnografic, al evoluţiei ceremonialului şi al limbii în care este scris, dar, mai ales, în ceea ce priveşte genul căruia îi aparţine: literatura de ceremonial, răspândită şi cunoscută mai ales la bizantini. Datele cu privire la reconstituirea ceremonialului oficial şi privat se regăsesc în paginile unor cunoscute scrieri parenetice, cronicăreşţi, oratorice, în cele ce ţin de mărturiile călătorilor străini sau de elocvenţa juridică, de tradiţia panegiricului sau discursul de amvon.

Dan Simonescu este cel dintâi istoric literar care a acordat atenţie atât „Condicei", cât şi autorului ei, considerând relevantă analiza genului de literatură în care se încadrează textul, stabilirea, pe cât posibil, a unor motive care să explice de ce acest gen a culminat în literatura românească prin această „Condică" şi observarea impactului, pe care ceremonialul l-a avut în literatura românească.

În studiul său, realizat şi tipărit în anul 1939 la Fundaţia Regele Carol I din Bucureşti, intitulat „Literatura românească de ceremonial", autorul aşază, printre rândurile de incipit ale introducerii, un prim motiv al scrierii sale: „Nu cunosc în literatura românească veche o operă peste care să se fi trecut cu mai multă uşurinţă decât s'a trecut peste «Condica ce are întru sine obiceĭuri vechi şi nouă a prea înălţaţilor Domni» scrisă de Gheorgachi al II-lea logofăt, la 1762, în Iaşi, din porunca Domnitorului Grigorie Calimachi"[1]. Totodată, el explică cât de importantă este această operă pentru literatura română, insistând asupra ideii de inovaţie, asupra faptului că este unică în literatura

[1] Dan Simonescu, *Literatura românească de ceremonial,* Bucureşti, Fundaţia Regele Carol I, 1939, p 5.

românească şi aparţine unui gen literar a cărui evoluţie poate fi privită dintr-un unghi mai vast al antropologiei cultural-politice. De asemenea, face cunoscute datele esenţiale despre „Condică", dar şi modul în care intră în patrimoniul public, odată cu tipărirea cu caractere chirilice în 1846, după titlul din manuscrisul original, pe care Mihail Kogălniceanu îl împrumută de la vornicul Alexandru D. Sturza- Miclăuşanu: „Condică ce are întru sine obiceiuri vechi şi noue a prea înălţaţilor Domni care s'au făcut din poronca prea înălţatului, luminatului şi iubitorului de Hristos Domnului meu şi oblăduitorului a toată Moldavia Ion Grigorie Ioan V.V. Care s'au alătuit şi s'au scris de mine prea plecată slugă Gheorgachi al doile logofăt aici în oraşul Iaşului, la anii 1762 Noemvrie 5"[2].

Publicarea textului lui Gheorgachi cu caractere latine, în anul 1847, a realizat contactul deplin cu lumea literară şi cultura, iar istoricii de seamă, precum Alex Papadopol-Calimah, V.A.Urechia, A.D.Xenopol şi Nicolae Iorga, au descris documentul din punctul de vedere al moravurilor specifice secolului al XVIII-lea, cel din urmă istoric fiind preocupat şi de problema identificării autorului şi determinarea izvoarelor uzitate în crearea textului. În ceea ce priveşte problema identităţii autorului, Gheorgachi logofăt a fost, în opinia lui Nicolae Iorga, Iordachi sau Iorgachi Şuţu, strănepotul lui Constantin Şuţu, fost capuchehaie în Moldova, însă se cunoaşte că era şi „un boier cărturar, cunoscător al culturii bizantine, logofăt al doilea la curtea domnitorului Grigore C. Callimachi, care îi comandă consemnarea regulilor protocolare"[3] şi că semnează, ulterior, prin 1779, o copie a primei părţi din traducerea „Cugetărilor lui Oxenstiern", ocazie cu care şi-a menţionat atribuţia de vel clucer şi vârsta de 60 de ani.

Biografia sa şi a întregii familii a Şuţeştilor a fost asociată, în diferite acte, cu date din „potofoliul dr.Şuţu" sau manuscrisul grecesc nr. 116 din Biblioteca Academiei Române, cel ce este socotit a fi fost folosit drept sursă pentru textul său. D.Russo a observat o corelaţie a conţinuturilor din Condică cu alte opere bizantine, precum „Descrierea ceremoniilor curţii" a lui Constantin Porfirogenetul şi „Despre demnităţile palatului" de Pseudo-Codinos, în care figurau ceremoniile legate de ritualul de încoronare, obiceiurile ce se fac la solii străini şi alte ceremonii cu valoare regional-etnografică şi religioasă.

Pentru alcătuirea studiului „Literatura românească de ceremonial", Dan Simonescu şi-a stabilit câteva criterii de analiză, pe care le-a considerat necesare pentru o abordare exhaustivă: determinarea genului de literatură din care face parte „Condica", de ce acest gen literar a culminat în literatura românească prin această operă, analiza completă a conţinuturilor legate de ceremonial şi celelalte substraturi textuale, izvoarele, limba, stabilirea identităţii autorului, circulaţia operei şi studiul ediţiilor. Textul „Condicei" l-a publicat după manuscrisul original, manuscrisul nr.19 de la Biblioteca Academiei Române, din ediţia a doua a lui Mihail Kogălniceanu, căruia i-a găsit de cuviinţă a nu-i mai adăuga niciun comentariu, lăsând analiza studiului său deschisă interpretarii critice. Astfel, şi-a propus, printre direcţiile de cercetare, analiza ceremonialului la popoarele învecinate şi influenţa pe care literatura de ceremonii a avut-o înainte de Gheorgachi, considerând toate aceste elemente reprezentative pentru apariţia singulară a acestui text de ceremonii în literatura română veche. Nefiind o cronică cu caracter pur informativ, „Condica" arată diferitele ceremonii de la curtea şi biserica domnească, după spiritul şi esenţa textelor bizantine, întrunind caracteristicile acestui gen literar manifestat cu secole în urmă pe teritoriile constantinopolitane.

Observarea ceremonialului la alte popoare învederează în ce măsură aceste elemente se regăsesc în „Condică" şi, cu precădere, constituie reperele fundamentale ale

[2] Dan Simonescu, *op. cit.*, p.5.

[3] *Enciclopedia literaturii române vechi*, Bucureşti, Academia Română - Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G.Călinescu", 2018, p. 392.

acestui univers de etichetă fanariotă, cu rol decisiv pentru lumea românească. Fără influenţa Bizanţului şi a însemnărilor bizantine, probabil că nu ar fi existat o preocupare pentru literatura de acest gen în întreg continentul european, aceasta fiind o idee ce vădeşte o perspectivă simultană a re-creării ansamblului de imagini ce întregesc planul literaturii şi evoluţia sa. Prin urmare, ceremoniile nu ar putea fi decât frânturi civice venite din cadranul unor manifestări de tip atitudinal şi din sensul direct al exercitării puterii Bizanţului asupra popoarelor şi organizării din viaţa de zi cu zi.

Elementele de ceremonial nu lipsesc din scrierile anterioare lui Gheorgachi, însă fixarea acestor obiceiuri protocolare într-un text unitar, scris, este realizată de acest tretilogofăt, căruia Grigore Calimachi al Moldovei îi cere, în timpul primei sale domnii (1761-1764). El reuşeşte să le cuprindă în acest scriptic, iar „localizarea protocolului, numeroasele informaţii din epocă, datele etnografice şi folclorice, consemnarea tradiţiei autohtone şi inserarea unor fapte trăite conferă scrierii lui G. o anumită originalitate”[4].

Fiind fiul lui Ioan Th. Calimachi, fost dragoman al Porţii otomane şi domn al Moldovei între anii 1758-1761, Grigore Calimachi primeşte o educaţie aleasă în capitala bizantină, de la dascăli străini renumiţi, şi ia parte la multe evenimente protocolare, festivităţi şi petreceri la care participau adeseori călători veniţi din ţinuturi îndepărtate. Nu pare să fie deloc întâmplătoare iniţiativa de a surprinde viaţa distinsă de la curte, cu recepţii şi ceremonii fastuoase, cu norme fanariote şi un mediu ce reflectă splendoarea curţii în întregimea ei. De aceea, lucrarea variază în naraţiuni ale unor ceremonii diferite şi poate fi privită din trei puncte de vedere diferite: ceremonialul politic, ceremonialul bisericesc şi ceremonialul etnografic. Tot cu privire la structura operei, s-a observat că ar putea fi delimitată în capitole independente ce conţin şi prezintă „orânduiala noii domnii, a boieriilor, a mucarerului, că sunt descrise ceremoniile desfăşurate la curtea domnească de Crăciun, de Anul Nou (noile şi vechile obiceiuri), de Paşti, de Sfântul Gheorghe, de Sf. Parascheva, protocolul primirilor la domn sau al numirilor în dregătoriile importante, cel al înscăunării mitropolitului sau acela urmat atunci când mitropolitul sau episcopul îşi prezenta demisia”[5].

Luarea domniei.Aparţinând în egală măsură atât ceremonialului bisericesc, cât şi celui politic, luarea domniei sau învestitura, aşa cum mai este denumită, începea de la Constantinopol, de regulă prin drumul străbătut cu alaiul (menzilul) şi se sfârşea în capitală sau la Iaşi, cu încoronarea. Menzilul reprezenta al doilea element de ceremonial din cadrul luării domniei, iar instalarea al treilea moment de seamă al ceremonialului luării domniei, căruia Gheorgachi îi acordă importanţa cuvenită, descriindu-l având loc după regulile turceşti în palatul domnesc şi după cele bizantine, în biserica Sf. Nicolae.

La ceremonia instalării, domnul îmbrăca cabaniţa şi punea cuca pe cap, ca însemne ale vestimentaţiei împărăteşti, şi pornea alături de alai, pe străzile frumos împodobite, înspre biserică, pentru a participa la slujbă. După acest moment solemn, ceremonia se continua în divanul cel mic din palatul împărătesc, unde domnitorul se aşeza, scotea hatişeriful împărătesc, pe care îl săruta, îl înălţa în dreptul frunţii, citea poruncile sultanului şi îl înmâna mai departe, urmând să aibă loc ceremonia turcească a îmbrăcării caftanelor, precedată de sunete de tunuri şi cântece. Apoi, beizadelele, clerul şi boierii sărutau mâna domnului şi poala cabaniţei, trecând rând pe rând în spătărie să bea cafea.

Instalarea lui Grigore Calimachi în locul tatălui său, are loc joia, în data de 7 iunie 1761, şi este un episod narat de Gheorgachi cu interes, căci se numea un domn român fără să se fi realizat învestitura în spaţiul otoman, fapt ce reprezenta o noutate. Turcii au admis

[4]*Enciclopedia literaturii române vechi*, Bucureşti, Academia Română - Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G.Călinescu”, 2018, p. 393.
[5]*Enciclopedia literaturii române vechi*, Bucureşti, Academia Română - Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G.Călinescu”, 2018, pp. 392-393.

punerea în domnie a propriului fiu ca răsplată pentru anii petrecuţi de Ioan Calimachi ca mare dragoman, iar evenimentele sunt descrise ţinând cont de ceremoniile specifice acestui tip de festivitate: proclamarea domnului, aducerea firmanului de Alexandru Muruzi, întâmpinarea oamenilor la Frumoasa cu însemnele împărăteşti, citirea hatişerifului în faţa mânăstirii, prezenţa alaiului, desfăşurarea slujbei bisericeşti, prelungirea ceremoniei în divanul mic unde se citeşte documentul tradus în româneşte şi apoi se îmbracă caftanele:

„De vreme ce amu aretatu mai sus obiceie vechi şi nuoi, cum şi ceremoniile ce s'au obicinuitu de la Domnii vechi şi pene acum, cu cuviinţă amu găsitu a scrie şi acestu lucru, care n'au fostu obicinuitu nici s'au întemplatu la vre o Domnie a vremiloru trecute.

Adecă unu părinte Domnu se aşede pe unu fiu alu seu în scaunul părintescu a Domniei, care la anul 1761 luna lui Iunie în 7 dile, gioi, dupe trei ani a Domniei lui Ion Teodoru Vodă, lucrarea Dumnedeescii Pronii au adaosă o întemplare ca acesta, că însuşi prea puternicul Imperatu, Sultanu Mustafa, din năstavu Dumnedeescu, vrendu se mîngâe betrâneţele Ion Vodă pentru slujbele sele, au poroncitu de s'au datu Domniea Moldovei fiiului seu celui mai mare, Grigorie Vodă. Şi dupe vestirea ce i-au venitu, însuşi betrânul Ion Vodă, cu mânele sele luându de mână pre fiul seu şi dându'l părintesca blagoslovenie, l-au aşedatu în Domnescul şi părintescul seu scaunu, mergendu Mitropolitul de l'au sărutatu pe creştetu, şi toţi boierii pe ronduelă şi pe obiceiu i-au sărutatu mâna, făcendu-se şi şănlîcu de bucurie cu slobodirea a tuturoru tunuriloru, cu totă ronduela"[6].

La curtea domnească, festivităţile de instalare urmau codul turcesc ceremonial, manifestat prin participarea paicilor turci în alai, dar şi prin înlocuirea vechilor însemne ale puterii domneşti, coroana, buzduganul,sceptrul, cu cele fanariote: cabaniţa (blana scurtă de vulpe neagră acordată de sultani la evenimentele importante vizirilor, banilor şi domnitorilor ţărilor româneşti); caftanul (haină mai lungă de blană, provenită din blana mai multor animale, care se oferea în funcţie de rang, de către marele vistiernic al cărui rol era de a îmbrăca boierii la ceremonie); cuca (accesoriu din argint şi pietre scumpe, cu pene de struţ, dăruită de sultan ienicerilor şi domnilor noştri); sangeacul sau tuiul (steagul alcătuit din câteva cozi de cal albe, prinse cu o capsulă de aur de un băţ de culoare roşie, pe care era aplicat simbolul semilunii); tablabaşa (calul alb primit în Constantinopol la învestire, împodobit cu pielea cea mai bună, piese cu bucăţi de aur şi pietre preţioase).

Mucarerul. Fastul specific otoman se întâlnea în documentele de la începutul secolului al XVIII-lea, cu toate că ceremoniile instalării erau cunoscute de la numirea domnilor încă de la începutul veacului al XVII-lea. Ceea ce include Gheorgachi, în scrierea sa, este un act important pentru desfăşurarea vieţii domneşti, şi anume mucarerul. Această acţiune de reînnoire a domniei admisă de Poarta otomană se realiza în două moduri, prin mucarerul mare, ce confirma domnia din trei în trei ani, domnul mergând la Poartă şi sărutând mâna împăratului, şi prin mucarerul mic, ce prelungea domnia cu încă un an, prin trimiterea caftanului şi a firmanului de către sultan.

Ceremonia mucarerului lui Grigore Calimachi, la care logofătul Gheorgachi participă pe la sfârşitul lunii iunie, 1762, începe odată cu ieşirea domnului întru întâmpinarea caftanului, însoţit de alai, până la cerdacul lângă care se instala un cort domnesc, în care primea, de la dregătorul turc, însemne împărăteşti. Domnul lua hatişeriful pe care îl săruta, îl înălţa asemănător momentului în care primise domnia, îl punea înapoi la

[6]Mihail Kogălniceanu, *Cronicele României sau Letopiseţul Moldovei şi Valahiei,* vol.III, Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1874, p. 304.

sân, primea blana de samur, o îmbrăca şi pornea cu alaiul, pe muzică turcească şi zgomote de clopote, până la palatul domnesc:

„Ceremonia ce se face la mucarelu

..şi aşa merge Domnul înaintea caftanului: înaintea Domnului Beizedelele, fiindu totă partea boierescă împodobiţi cu cele mai bune strae; şi totă boierimea mari şi mici, atâtu cei cu boierii, câtu şi cei fără boierii, pe ronduela izvodului ce se face cu pecetea Domnului, sunt orândoiţi de mergu, câte duoi câte trei în şiregu, câţi boieri voru fi pe unu nume de boierie, şi înaintea tuturoru, Hatmanul şi cu Aga, cu alaiul pe obiceiu. Şi descălecându Domnul la cerdacul lui Mihaiu Vodă, merge sub saivantu şi ronduesce Domnul pe o semă din boieri şi din zapcii de mergu la monăstire la Galata, carii apoi vinu înainte pe ronduelă făcendu cinstea cea cădută caftanului Împerătescu; şi când este aprope să sosescă la cerdacu, căftanul, se pornesce şi Domnul de la saivantu cu duoi seu trei paşi întempinându căftanul. Deci boierul ce aduce caftanul şi blana cea de samuru ce i se trămitu Domnului de către Împerăţie, le ţine pre braţile sele, şi Domnul luându ânteiu hatişeriful celu Împerătescu, sărutendu'lu, îlu pune la capu, şi apoi îlu pune la senu, şi totu acolea, îmbrăcându şi blana, îndată încalecă şi se pornesce cu totu alaiul..”[7]

Evenimentul se continua prin sacrificarea berbecilor sub tuiuri, chiar la scările instituţiei domneşti, obicei pe care autorul îl confirmă a fi practicat la început de domnie, la mucarer, la Paşti, cu prilejul unei călătorii, la plecare sau întoarcere, la o inaugurare de seamă, la boală, actul înjunghierii semnificând protecţia şi biruinţa în viaţă. Apoi, ceremonialul îşi urma cursul stabilit, în divanul cel mic se citea hatişeriful de către divan-efendi, domnul săruta caftanul şi-l îmbrăca, marele vistier citea şi el documentul în românește, îi îmbrăca pe demnitarii turci care aduseseră mucarerul cu caftane dăruite de domn, urmând ca beizadelele şi boierii să sărute mâna şi poala domnitorului:

„Deci întrându Domnul în Divanul celu mic, unde şi Beizedelele se află cu Mitropolitul, cu alţi Arhierei şi cu totă boierimea, şi stându Domnul în piciore lungă scaunu, scote din senul său hatişeriful celu Împerătescu, şi dupe sărutare, puindu'lu şi la capu îlu dă în mâna lui Divanu-Efendi, carele sărutându'lu şi elu îlu cetesce în veliglasu. După cetirea hatişerifului, îndată Divanu-Efendi iea caftanul din braţile boierului şi merge către Domnu, şi Domnul sărutându'lu, îmbracă caftanul, şi slobodindu tote tunurile, se face şănlîcu cu meterhane şi cu totă ronduela; şi Domnul şădendu în scaunu, vel Vist. cetesce tălcuela hatişerifului pe Românie. După acesta, vel Post. îmbracă ânteiu pe Divanu-Efendi, şi pe boierul ce au adusu caftanul, cum şi pe vel Vist., cu blanile ce suntu oronduite de Domnu; şi Beizedelele mergându sărută mâna Domnului, apoi Mitropolitul sărutendu creştetul Domnului, Domnul îi sărută mâna, şi mergendu totă boierimea sărută mâna şi pola Domnului. Dupe sărutarea mânei, vel Vist., încă îmbracă pe omenii boierului ce aduce caftanul, câte cu o haină ce este ronduită de Domnu, pe fiesce-carele dupe cinstea sa; şi cu acestu chipu se sferşescu ceremoniile caftanului de mucarelu”[8].

Recepţiile. Regulile cu privire la primirea solilor sunt întâlnite în literatura română veche, până la Gheorgachi, în paginile binecunoscutei pareneze atribuite lui Neagoe Basarab, apoi în rapoartele întreprinse de călători străini, însă în „Condică”, acestea sunt împărţite de autor în funcţie de tipologia solilor străini sosiţi la curtea domnească. Pe de-o parte, sunt reguli pentru solii aflaţi în trecere prin Iaşi spre Ţarigrad, pe de altă parte pentru

[7]Mihail Kogălniceanu, *Cronicele României sau Letopiseţul Moldovei şi Valahiei,* vol.III, Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1874, p. 303.
[8] Mihail Kogălniceanu, *op. cit*., pp. 303-304.

primirea hanului sau a paşei, persoane considerate ca egali, de aceea primirea lor era făcută cu trei tuiuri. După recepţia solilor la palatul domnesc, urma ospăţul, iar informaţiile date de Gheorgachi privesc mai mult înmânarea darurilor, de cele mai multe ori făcându-se schimb de vase de argint, cai împodobiţi, bijuterii, blănuri sau tutun.

Întrucât în domnia lui Grigore Calimachi au loc destul de multe vizite din partea solilor şi ambasadorilor străini, Gheorgachi fixează câteva momente esenţiale pentru acest tip de ceremonial. Acesta prezintă informaţii esenţiale despre recepţia hanului tătărăsc şi, cu precădere, despre cea a lui Hamza paşa, care s-a petrecut în iulie 1762. Aflat în drum spre Hotin, Hamza paşa este întâmpinat şi condus de alai la palatul de la Frumoasa, unde poposeşte timp de trei zile, iar la plecare se fac schimburi de cadouri, bucurându-se de consideraţie atât paşa, cât şi domnitorul.

„Ce obiceiu este cându se întemplă se se împreune Domnul cu Hanul, sau cu Iuciutuiulun-Paşa

Cându se întemplă de iese Domnul înaintea vre unul Hanu, ce va trece pin ţeră, cându merge Domnul la saivantul Hanului se se împreune, se'i sărute piciorul, aşa este obicinuitu la denşii: redică Domnul gugiumanul din capu şi lu'dă la unu copilu de cei din casă de ai Hanului de'lu ţine, şi aşa, fără şlicu, merge de sărută piciorul Hanului; şi Domnul cându se redică de la sărutatul piciorului, îndată copilu acelu din casă, pune Domnului şlicul în capu şi poroncesce Hanul Domnului de şede în genunchie pe macată, vorbindu amendoi cele de trebuinţă pricini"[9].

„Ceremonia ce se face prea deplinu, la Iuciutuiulun-Paşa cându este se trecă pin oraşul Iaşului

Dreptu aceea, la letu 1762 Iulie, în dilele Domniei prea înălţatului, luminatului Domnu şi oblăduitoru a totă Moldavia, Grigorie Ion Vodă, din poronca prea puternicei Imperăţii, fost-au ronduită Paşă la sarhatul Hotinului, Hamza-Paşa, omu mare, vestitu şi ginere Imperatului Sultanu Mustafa, carele se afla cu paşalîcul seu la Sofia"[10].

Ierarhiile. Ceremonialul politic din timpul domniilor fanariote se distingea, aşadar, prin codurile ritice afirmate puternic la curţile româneşti, începând, mai cu seamă, după anii 1711-1714 şi încetând, cu desăvârşire, după 1832. Ele subînţeleg manifestări tradiţionale precum ceremonia luării domniei (cu învestitura, menzilul, instalarea); ceremonia mucarerului şi a primirii solilor străini; mai toate fiind precedate de protocol printr-un firman căruia i se dădea citire în limba turcă, iar pe urmă în româneşte. De precizat ar fi că în arealul politic ceremonios al vremurilor intervin şi obiceiuri vechi, care nu se intersectează cu intenţiile turceşti,ci mai degrabă s-au transmis, din generaţie în generaţie, şi au dat curs unor traiecte proprii de valorizare prin actul ceremoniilor (de exemplu: structurarea divanului şi a funcţionării judecătoreşti, a statului în sine, dar şi manifestările de tip poporal, ortodoxo-entografice, precum împărţirea darurilor de Paşte şi la marile sărbători etc).

Faţă de alţi cronicari, Gheorgachi a alcătuit o listă a boierilor şi a slujitorilor, după ordinea ierarhică, fără să indice rolul lor la curtea domnească, ci, mai curând, acesta fiind sugerat prin diferitele ceremonii descrise. Astfel, după el, orânduiala boierilor se făcea la o săptămână după instalarea noului domnitor, acordându-i întâietate în ierarhie marelui logofăt, urmat de cei doi mari vornici, de pârcălabii ţinuturilor Hotin, Neamţ, Cetatea-

[9] Mihail Kogălniceanu, *op.cit,* p. 329.
[10] Mihail Kogălniceanu, *op.cit,* p. 330.

Noao, Suceava, de hatman, marele postelnic, spătar, ban, lista terminându-se cu gramaticul, cămărașul şi vameşul, în prima clasă.

Totodată, este de reţinut faptul că această ordine ierarhică stabilită în „Condică" diferă faţă de aceea din secolul trecut, de pildă, şi că a suportat variaţiuni diverse de-a lungul timpului, cei 95 de dregători fiind menţionaţi de autor, din perspectiva ceremonialului, nu a rangului pe care îl ocupau în cancelaria domnească. Acestea fiind spuse, rolurile lor devin relevante prin precizarea protocolului domnesc, Gheorgachi arătând că logofătul cel mare ocupă primul loc, funcţie urmată de logofătul al doilea, care ţinea mantia cu care vistierul îl îmbrăca pe mitropolit la instalarea sa, logofătul al treilea se îngrijea de masa egumenilor şi ceremoniile de la curte, vornicul doamnei mergea înaintea ei la Bobotează, îmbrăcat în postav şi cu toiag în mână, şi îşi avea rolul său şi la celelalte sărbători, hatmanul îl aştepta pe domn când venea fie să ia domnia, fie la mucarer mergea înaintea alaiului, postelnicul îl îmbrăca pe divan-efendi şi pe marele vistier la evenimentele mari, spătarul stătea de Crăciun la masă, în spatele domnului, cu sabia la umăr şi buzduganul în mâna dreaptă, îmbrăcat în caftan etc.

Divanul. Un element principal, de nelipsit în organizarea ceremoniilor, îl reprezintă divanul, care putea fi înţeles atât ca un consiliu, o întrunire sau ca un sfat al ţării, cât şi precum o sală din palatul domnesc, în care îşi stabilea întâlnirile această adunare statală cu funcţii administrative şi judecătoreşti. Pentru împlinirea diverselor porunci, domnul şi boierii judecători, mitropolitul şi alţi slujbaşi se întâlneau în divanul cel mare, lăsând spaţiului divanului cel mic pentru încheierea ceremoniilor, cu trataţiile de cafea şi discuţiile de final. Îngrijit şi împodobit de vătaful de aprozi, divanul cel mare era spaţiul în care aveau loc şedinţele publice, cu uşa deschisă, după cum relatează Gheorgachi, de cele mai multe ori legate de hotărârile pe moşii şi, pentru că actele erau scrise în slavonă, prezenţa treti-logofătului la aceste întruniri era obligatorie, pentru a descifra limba şi a ajuta la hotărârea judecătorească.

„Obiceiul şi oronduela Divanului în ce chipu se urmeză

Cu o di mai `naintea Divanului, poroncesce Domnul Vătavului de aprodi se facă scire Vorniciloru de portă, ca se însciinţeze pe jeluitori că este se se facă Divanu, şi ori cine din locuitori se va trage la Divanu, se le fie uşa deschisă (...) Unii din Domnii cei vechi ce au fostu Moldoveni, erau obicinuiţi a gudeca norodul mai multu în Spătărie, avendu uşile loru deschise (...) Era obiceiu vechiu care s'au şi urmatu la Domnii cei trecuţi, şi pene la Cantemiru Vodă: Logofetu alu treilea se făcea cu acestă alegere, se fie omu înveţatu la tălmăcirea Sloveniei, ca se potă ceti şi tălmăci hrisovele cele slovenesci de moşii înaintea Domnului, şi se şi scrie Slovenesce cele ce voru fi poroncite..."[11]

Un studiu asupra organizării gărzii domneşti din epoca veche (alături de cele alcătuite până în zilele de faţă) ar putea fi constituit plecând de la ideea de ceremonial politic din preajma sărbătorilor de Paşte, manifestări de tip protocolar pe care scribul operei în discuţie, nu le-a trecut cu vederea. Făcând parte tot din sfera obiceiurilor vechi, neaoşe (tipic româneşti ori deprinse şi însuşite de români în perioade greu încercate), împărţirea darurilor în ziua de Paşti se realiza după câteva criterii fixe. Prin slujbaşii de la curte, de la logofăt până la comis, domnitorul trimitea către boieri câte un postav negru, fin, şi un atlaz de origine florentină, chiar în ziua Învierii Domnului sau în Joia Mare, jupânesele primeau şi ele tafta, celelalte slugi postavuri mai puţin fine, iar comandanţii de steaguri şi toată slujitorimea de aici primea numai postavuri.

[11] Mihail Kogălniceanu, *op.cit.* pp. 327-328.

Viaţa socială a Moldovei în secolul al XVIII-lea este dezvăluită, aşadar, prin perspectiva şi dibăcia lui Gheorgachi, care focusează întreg traiectul narativ asupra a două mari episoade, de relevanţă pentru ceremonialul politic, şi anume momentul instalării lui Grigore Calimachi la tronul moldovenesc şi recepţia Hamzei-Paşa la palatul domnesc, celelalte date contribuind şi completând tabloul acesta al literaturii de ceremonial, în contextul veacului menţionat.

Biserica şi tradiţiile. Ar putea fi de luat în seamă şi faptul că subcurente elementelor protocolare, care formează cadrul ceremonios statal, sunt şi oficierile ce se realizează în spaţiul bisericesc, funcţionând după preceptele politicului, însă divizându-se şi prelungindu-şi semnificaţiile juridico-statale.

În „Condică", apare, ca primă ceremonie bisericească, încoronarea domnului, care tocmai venise de la Ţarigrad, după ce stătuse o noapte la mânăstirea Galata şi descălecase a doua zi la ctitoria lui Ştefan cel Mare, cunoscută sub numele de biserica Sf. Nicolae. Aici, toţi oamenii bisericii îl aşteptau îmbrăcaţi cum se cuvine ca să sărute Evanghelia înmânată de mitropolit, moment după care se urma un rit strict de încoronare. Dându-şi jos cuca de pe cap şi închinându-se la icoanele din mijlocul bisericii, se lăsa dus de braţe de episcopul Romanului şi cel al Rădăuţilor să ocolească prestolul, în suntele imnului. Îngenuncheat în faţa altarului, i se citea apoi molifta de încoronare, săruta mâna mitropolitului, acesta, la rândul său, îl săruta pe noul domn pe creştetul capului, se lăsa condus din altar din nou de cei doi episcopi, în surdină ascultând cântările diaconului. Nu în cele din urmă, mitropolitul îl blagoslovea din uşile împărăteşti, iar acesta păşea afară, punându-şi cuca pe cap şi, călare, mergea cu alaiul la curtea domnească. Gheorgachi asistă în calitate de vtori logofăt la toată slujba de încoronare şi observă în detaliu momentele ce se succed în cadrul ceremoniei şi le transferă scriind, căci avusese un loc de seamă în rânduiala boierilor.

Biserica domnească reprezenta spaţiul mai intim, în care domnul şi întreaga familie puteau pătrunde direct din palat, însoţiţi de alai sau în singurătate. Acest paraclis, construit după vechile datini bizantine, le servea acestora la participările la slujbe şi liturghii, aici fiecare ocupându-şi locurile tot în funcţie de ordinea ierarhică, domnitorul fiind aşteptat de mitropolitul îmbrăcat într-o mantie frumos împodobită. De când intra în biserică, se oprea în mijlocul ei, se închina la icoane, se înclina în faţa mitropolitului şi a boierilor şi lua loc în strana domnească.

La ceremonia din Ajunul Naşterii Mântuitorului, un obicei important este cel al oferirii cupei cu anafură domnitorului, însă nu înainte să fie blagoslovită de mitropolit, înmânată de paharnicul al doilea voievodului, care prin gestul său de a atinge cu degetele pâinea din cupă şi apoi ducând degetele la buze, dă cupa mai departe şi boierilor le este şi lor permis accesul. Urmează, de regulă, săvârşirea moliftei colivei, care se face la toate sărbătorile mari, dar mai cu seamă la cele cuprinse în intervalul de la ziua de Ajun până la Bobotează, slujba religioasă se termină, domnul salută, pleacă, merge în spătărie, iar o parte din boierime rămâne în divanul mic, locurile în care ceremonia se continuă.

Altfel spus, ar fi vorba despre obligaţiile laicilor faţă de mediul aulic, al cărui protocol bisericesc se încadrează în ceremonialul oficial, prin gestul aducerii şi încredinţării cupei cu anafură, al ridicării colivei, al participării şi implicării domnitorului în viaţa liturgică şi socială, prin încheierea sărbătoririi acestor date religioase în spaţiul spătăriei sau al sălii divanului mic.

Mai mult decât atât, influenţa constantinopolitană în mediul liturgic este resimţită încă din secolul al XVII-lea, când Ajunul reprezenta o sărbătoare la care împăraţii bizantini participau cu mare fast, mergând la biserică să asculte aşa-numitele „ore împărăteşti":

„Obiceiul ceremoniiloru ce se facu în dioa Nascerii

Dupe aceea redicându-se Domnul din scaunu, merge la biserica cea mare, cu totă ronduela ce s'au aretatu mai susu. Boierii stându la stranile lor pe ronduelă, atâtu cei cu boierii câtu şi cei mazili, la vremea Polieleului, cându este obicinuitu se împartă luminările, făclii de ceră ce se facu cu cheltuela Vistieriei, şi la vremea ânteiu, vel Vistiernicu luându făcliile cele ronduite pentru Mitropolitul, pentru Domnu, pentru Beizedele, (care făclii le ţine Logofetul de Visterie în mâna sa,) le dă însuşi cu mâna sa vel Vistiernicul; (înse făcliea Domnului, a Domnei şi a Beizedeliloru, cum şi a Domniţiloru, se facă împletite şi poleite"[12].

Dacă la slujba religioasă de Crăciun, se urmează rânduiala bisericească întocmai ca la Ajun, împărţindu-se făcliile de ceară aprinse, la sărbătoarea Sfântului Vasile protocolul era similar, în ajunul Bobotezei se aduceau daruri domnitorului, blănuri de vulpi şi jderi, produse locale şi gospodăreşti, din partea egumenilor de la mânăstiri. Aceste ofrande erau trecute meticulos de treti-logofăt în registru, de multe ori ţinându-se audienţe în spătărie, acolo unde se retrăgeau şi preoţii curţii, printre care şi mitropolitul, care îl stropea cu aghiazmă pe domn, îi dădea crucea să o sărute, moment în care se trăgeau trei tunuri şi începea să cânte meterhaneaua.

Sărbătoarea Bobotezei era marcată într-un mod distinct, prin pompă şi fast de amploare, domnitorul participând mai întâi la utrenie, unde se ţinea ceremonia tipică şi lumânările erau împodobite, urmând ca apoi să însoţească cortegiul la locul Iordanului, unde se amenaja un saivant, cu scaune pentru domn, familie şi boierii mai înalţi în rang. Slujba se finaliza prin obiceiul defilării fiilor de boieri pe caii împărăteşti, conform instrucţiunilor date de vel comis, care defila şi el pe tablabaşa, calul primit de domn la luarea domniei. Un alt obicei „de mai înainte de vremi", aşa cum îl numeşte Gheorgachi, a cărui importanţă rezultă din însemnătatea acordată de spaţiul social colectiv, este Stretenia, după numirea slavonească Întâmpinarea Domnului Iisus Hristos, celebrată la data de 2 februarie, „festum purificationis" a Fecioarei Maria după cele 40 de zile la naşterea Mântuitorului. Pe lângă slujba religioasă la participau domnul şi doamna, se obişnuia să se dea ospăţ mare mare, cu confeturi, vutcă şi cafea, după cele consemnate aici.

Micile gesturi, tendinţe şi acte înfăptuite la curtea românească a veacului al XVIII-lea, sub atenta observare şi implicare a domnitorului, subînscriu momentele religioase în cadrul final al ceremonialului politic sau oficial. Practic, jalonarea calendarului poporal în structuri bine delimitate etnografic asigura o continuitate a activităţii colective, determinându-i pe actanţi să ia parte la acest „mers" al istoriei, în care fiecare persoană îşi asuma rolul în cadrul comunităţii. De aceea, drept componente ale ceremonialului bisericesc, pot fi considerate toate acele atitudini şi manifestări remarcate prin ceremonii, ceremoniile susţinute chiar etnografic, folcloric, până la sărbători ale căror semnificaţii românii şi cultura românească le-au transpus scriptural.

În fond, manifestările care le-au conferit un asemenea sens simbolizant nu au făcut decât să le contureze şi susţină identitatea (încercată, greu!, cum s-a mai spus) şi specificul naţional constituit din obiceiuri „de mai înainte de vremi", pe care Gheorgachi le transcrie cu încrederea şi credinţa în sine, de bun tălmăcitor şi scrib. Astfel că, el acordă importanţă unor repere esenţiale în construirea şi transmiterea unor valori culturale pentru români, de exemplu: duminica în care se lasă sec de brânză şi este considerată începătoare a postului de Paşte, care reprezintă moment de oraţie ţinut de diacon şi de iertăciune, căci şi domnul le cerea iertare mitropolitului şi boierimii pentru greşelile făcute; primele cinci duminici din post, la care domnul obişnuieşte să îşi facă prezenţa la mai multe biserici, pe rând; duminica Floriilor sau cea a Stâlpărilor, aşa cum figurează în limbajul lui Gheorgachi, dar

[12] Mihail Kogălniceanu, *op. cit.,* p.310.

şi al lui Neagoe Basarab, în care se aduc sălcii la biserică; primele trei denii din Săptămâna mare, la care domnul participă alături de toată boierimea; ziua de miercuri din Săptămâna mare, indicată de autor ca zi de maslu şi oleoungere, drept tămăduire pentru cei bolnavi; Joia-mare, ca zi destinată împărtăşaniei domnitorului, boierilor şi slujitorului şi, cu precădere, umivaniei sau niptirei, adică ceremonia spălării picioarelor, obicei presupus a fi fost preluat de la călugării greci, întâlnit şi în spaţiul occidental; Vinerea-mare care debutează cu utrenia, de la ora 1 noaptea, când se face legătura zilei de joi cu cea de vineri, cea a patimilor Mântuitorului; Sâmbeta-mare, în care se ţine slujba de înmormântare a Mântuitorului, iar credincioşii ţin făclii aprinse etc.

*Instalările de mitropoliţi (prin vacantare sau paretesis).*Şirul de ceremonii se continuă în relatarea lui Gheorgachi cu zilele dedicate slujbei de Înviere, care se face la începutul zilei de duminică, în biserica curţii domneşti, apoi în divanul cel mare, din nou în biserică şi în curtea din faţa bisericii, continuându-se în biserică, pentru ca apoi să aibă loc sărutările, un alt moment din practica liturgică, care îl includea pe domnitor. De asemenea, sunt menţionate sărutările sfinte duhovniceşti între mitropolit şi domn şi între arhierei şi, de asemenea, autorul acordă importanţă şi celorlalte slujbe desfăşurate la sărbători precum osfeştaniei din Joia luminată, slujbei de la Sfântul Gheorghe şi obiceiului aducerii unui miel fript sau ceremoniei de Sfânta Paraschiva.

Din perspectiva protocolului ce se desfăşura la curtea domnească, Gheorgachi înfăţişează obiceiurile legate de instalarea mitropolitului şi alegerea unui nou episcop cu prilejul demisiei. El deosebeşte astfel două cazuri, primul în care scaunul de mitropolit sau episcop devine vacant prin moartea titularului şi al doilea caz, prin paretesis, părăsirea locului sfânt din alte motive.

„Ce obiceiu este cându face Domnul Mitropolitu ţerii seu Episcopu

De se întemplă de more Mitropolitul seu Episcopu, şi Mitropoliea seu Episcopia remânu veduve, cu ce ronduelă şi politică se facu? – Celu vechiu obiceiu aşa au fostu, pe Episcopul de Românu se'lu facă Mitropolitu, şi pe Episcopul de Rădăuţi se'lu suie la scaunul Romanului, şi pe Episcopul de Huşi, se-lu puie la scaunul Rădăuţului, şi la scaunul Huşului se facă altul care se va alege cu soboru. Eră de la o vreme încoce s'au stricatu oronduiala obiceiului acestuia, remâindu la socotela Domnilor, alegendu-se cu soboru dupe vrednicie unul din Episcopi, şi carele este celu alesu, îlu chiamă înteiu Domnul de'lu poftesce ca se fie purtătoru de grijă şi păstoru turmei lui Hristos. Şi cându merge de se împreună cu Domnul, închină şi ore-cari obicinuite poclone, adecă covoru, răşi, café şi zaharu”[13].

„Ce obiceiu este cându face Mitropolitul seu Episcopul paretesis

(...)Inse acea paretesis se pune în condică, şi pentru ca se stea nestrămutată de acolo, o pecetluesce Domnul în patru cornuri cu a sa pecete cu ceră tare, şi împotriva acei pecetluite paretesis din prijmă, se scrie veduviea Mitropoliei, seu a Episcopiei, adecă cum că este cu trebuinţă a se aşeda scaunul cu altu păstoru. Şi atuncea Domnul dă poroncă se se facă alegere; şi de este se se facă Mitropolitu, cu soboru bisericescu şi politicescu se face alegere din Episcopii ţerei, eră de este se se facă Episcopu, asemine erăşi cu sobor se alege din Egumenii monăstiriloru de ţeră”[14].

[13] Mihail Kogălniceanu, *op. cit.,* p. 325.
[14] Mihail Kogălniceanu, *op. cit,* p. 326.

Cu privire la instalarea mitropolitului sau episcopului, autorul evidenţiază parcursul formalităţilor de la cancelaria domnească şi arată că alegerea se făcea după canoanele bisericeşti, după „săbor bisericesc", dar şi după „săbor politicesc", urmând ca alegerea să fie confirmată de ecumenici şi ca „ipopsifiosul", adică candidatul, după termenul de origine grecească, să parcurgă următorul protocol: să slujească liturghia în biserica cea mare, unde domnul lua parte şi el la moment, urmând să meargă în audienţă la domnul, în faţa căruia se prezenta cu diferite ofrande. Apoi urma hirotonisirea la biserica cea mare, împodobită frumos, ţinându-se cont de obiceiul aşezării şi, imediat după aceea, urmau cele trei mărturisiri rostite de candidat, stând în picioare pe un vultur din postav.

Elementele de ceremonial din „Condica lui Gheorgachi" fac analiza unui minuţios model literar, transmis de la bizantini, şi învederează aportul influenţei greco-bizantine în spaţiul ceremonios al bisericii, dar totodată şi pe acela al influenţei otomane în cadrul tuturor deciziilor de natură politică. Confluenţa ceremonialului politic şi a protocolului bisericesc cu alte manifestări, ce adesea sunt transferate arealului de obiceiuri strămoşeşti, etnologice, a generat atitudini, intenţii, idei şi principii ale socialului colectiv, relevând o retrospectivă interesantă a perspectivei.

Pentru ca o astfel de lucrare înfăptuită să reziste „modelului" literar care a propulsat-o, în ea s-au întreţesut toate acele pagini din istoria unei liturghii de tip ortodox ce şi-a asimilat elementele de ceremonial din popor şi condiţiile particulare de viaţă, iertăciunile, sărutările, împărtăşaniile de la curtea domnească şi care reprezintă o extensie a vieţii populare, private.

S-a mai spus că marile cărţi de ceremonial „au fost izvoare bogate de informaţiuni cu privire la obiceiurile populare"[15] , chiar şi despre cartea Porfirogenetului s-a afirmat că în ea s-au observat numeroase urme de poezie populară în aclamaţiile adresate împăraţilor, compuse în cadenţe ritmice. Titlul atribuit de Gheorgachi indică, cu atât mai mult, conţinuturile intrinseci ale expunerii sale narative, „Condica" sa fiind despre obiceiuri vechi şi noi, aşa cum este precizat.

*Oraţiile.*Imaginea vieţii sociale din veacul al XVIII-lea românesc s-a construit cu ajutorul elementelor etnografice şi folclorice, ce constituie exemple de viaţă poporală care palpită sub semnul discursului protocolar: obiceiul de a merge cu icoanele în Ajunul Crăciunului, desfăşurat în spătăria de la palat, condus de logofătul care orchestrează tot momentul religios şi obiceiul oraţiilor sau al cuvintelor de mulţumire, discurs de tip encomiastic rostit de boieri domnului, doamnei, mitropolitului, în funcţie de împrejurarea contextuală.

Faptul de a se aduce laudă ori de câte ori era în obiceiul ţării să se rostească asemenea oraţii era destul de cunoscut. De altfel, Gheorgachi scrie că atunci când Grigore Calimachi a primit domnia de la tatăl său, la 7 iunie 1761, a rostit cuvinte de laudă la adresa sultanului, încredinţându-l de devotamentul său, conform ritualului turcesc şi caracterului politic. Însă, tot Gheorgachi admite că se ţineau oraţii în spătărie, cu ocazia altor zile de sărbătoare, după vechiul obicei al ţării, fapt ce validează statutul de confluenţă al acestor obiceiuri şi ceremonii ce se situează între vechi şi nou şi devin dovada unui substrat de factură populară, moştenit anterior şi de la greci, devoalându-se în faţa acestui protocol de putere otomană.

Astfel, după ospăţul de Crăciun la care mitropolitul ţinea cuvântare pentru prosperitatea şi sănătatea întregii familii domneşti, în a doua zi de sărbătoare soseau, la curtea domnească, dascălii de la şcoala grecească cu ucenicii cei mai distinşi ce rosteau oraţii în limba greacă, dar şi dascăli de la şcoala slavonă cu discipoli ce ţineau discursul în româneşte. Intrate în rândul creaţiilor culte prin tipărirea a două dintre ele, pe la 1747 la

[15] Dan Simonescu, *op. cit.*, p. 153.

Râmnic de către un călugăr la sfârşitul unui „Catavasier”, oraţiile se înscriau atât în categoria manifestărilor etnografice, de la sărbătorile de iarnă de pildă, cât şi în aceea a ceremonialului bisericesc, implicându-i atât pe oamenii bisericii în a lua cuvântul, dar şi pe cei ai şcolilor cele mai renumite care îşi îndeplineau rolul cultural în acest segment al vieţii protocolare, de curte.

Obişnuinţa de a lua cuvântul provenea, după autor, „din oameni bătrâni”[16] şi se păstra nu doar în cadrul ceremonialului de la curte, ci şi în practica din afara curţii cu prilejul udatului în a doua zi de Paşte în care oameni de toate breaslele se udau în vale cu cofele de apă, trăgându-se unii pe alţii; sau al scoaterii cailor la ciair (câmp) de către marele comis, în ziua de Sfântu Gheorghe, care se arăta domnitorului călare pe tablabaşa, la sfârşitul convoiului împărătesc, urmând a se închina cu toţii în faţa sa şi apoi a lua parte la ospăţ, acest moment împrumutat de la turci fixându-se în memoria culturală, după datele străbune şi simbolistica zilei alese pentru români.

S-ar putea afirma că obiceiurile şi ceremoniile ce întregesc imaginea vieţii sociale de la curtea domnească din secolul al XVIII-lea acţionau ca un liant între vechea mentalitate supusă opresiunilor în trecutul istoric şi noua cale ce influenţa stilul politic românesc, prin etichetă otomană.

Vânătoarea. Despre obiceiului vânatului s-a spus că s-a transmis din străbuni la noi şi că se practica din cele mai vechi timpuri înaintea celor patru mari posturi ale anului, mai cu seamă aducându-se în Ajunul Crăciunului drept daruri către domnitori, vânatul de cerbi, ciute, capre, iepuri şi toate celelalte animale ce se puteau vâna. În acelaşi spirit, îi scria Grigore Calimachi printr-un prieten interpretului polon Giuliani să-i procure câini de vânătoare, ca la începutul anului următor să trimită pe cineva să aducă câinii comandaţi în ţară.

Jocul halcalei. Toate manifestările de tip ludic erau permise la palatul domnitorului cu acceptul acestuia şi aveau rolul de a-i distrage pe oamenii greu încercaţi de la situaţia în care se aflau, de a-i impulsiona şi a-i atrage în acest cerc ceremonios, declanşator de bună dispoziţie şi umor. Jocul halcalei, de provenienţă turcă, avea loc în a treia sau a patra zi de Paşte, în câmp deschis, unde boierii rânduiţi încălecau pe cal domnesc, îşi luau avânt şi trebuiau să ia cu suliţa cercul halcalei, un obiect din fier asemănător la formă cu un inel. În tot acest timp, cânta meterhaneaua, iar la finalul jocului cel care câştiga se închina în faţa domnului, îi săruta mâna şi îşi primea darul.

Pehlivanii, scamatoriile, muzicanţii. Cât timp a stat paşa la Iaşi, domnitorul a încercat să îi creeze condiţii asemănătoare mediului turcesc şi să-l impresioneze prin reprezentaţii ale pehlivanilor, renumiţi pentru scamatoriile lor, însă şi prin trupele de muzicanţi turci ce i-au cântat paşei cântecele lor militare, însoţite de jocuri tradiţionale.

Trataţiile cu cafea. Aceste modalităţi de destindere cunoscute turcilor precedau şi însoţeau ceremonialul asupra trataţiilor şi meselor domneşti, prezentat în „Condica lui Gheorgachi” asemenea unui manual în care erau indicate momentele, mai exact protocolul cu privire la servirea în anumite zile mari de peste ani, aceleaşi ce constituiau prilejul implicării familiei domneşti în viaţa socială, liturgică, şi al rostirii oraţiilor, cuvântărilor diferite, al tuturor gesturilor executate de domn ca într-un ritual autohton bine prestabilit.

Dintre ceremoniile cel mai des indicate de autor, reiese că aceea a servirii cafelei era cea mai simplă formă de trataţie de la palat, care se făcea după obiceiul turcesc într-un mod cunoscut tuturor membrilor ce aveau acces în lumea domnitorului. Adusă numai cu dulceaţă, în toate zilele de sărbătoare după momentul liturgic sau după mesele copioase de la palat, de către marele cafegiu care nu se înfăţişa în faţa domnului decât cu peşchir sau fotă şi servită de acesta dar şi de copii boierilor şi arhiereilor, reliefa un moment ce încheia

[16] Dan Simonescu, *op.cit.*, p. 161.

un altul din şirul nestăvilit al unui protocol la care luau parte toţi membrii comunităţii. Uneori, marele cupar îşi îndeplinea atribuţia aducând „vutcă" lângă cafeaua servită, la fel cum vel ciubucciul aducea ciubucul sau vel şerbeciul se prezenta cu şerbetul:

„Apoi vel Cuparu duce Domnului unu paharu de vutcă şi confeturi, eră la Mitropolitul, la Arhierei şi la boieri, copii din casă le dau vutcă, confeturi şi apoi café.."[17]

Ospeţele. Pentru trataţiile mai îmbelşugate, Gheorgachi descrie cum domnitorul a ales ca în ziua de Crăciun să pună masa în divanul cel mic. Dacă în pareneza atribuită lui Neagoe Basarab, se arată mai mult preceptele morale privitoare la cum ar trebui să se comporte invitaţii cu „pecete domnească", aici aşezarea domnului la masă este anunţată de o salvă de tun, iar situarea celorlalţi se realizează după cunoscuta rânduială, după cum slujitorii îşi îndeplineau atribuţiile în cadrul ospăţului. Postelnicul mare şi spătarul mare sunt arătaţi stând la spatele domnului, primul cu toiagul în mână, al doilea cu sabia şi buzduganul, ambii îmbrăcaţi în caftane, cuparul îşi îndeplineşte atribuţia de a pune vin şi votcă în cupe, marele paharnic are grijă paharelor pentru domn şi este împodobit cu tafta şi îmbrăcat în caftan, marele stolnic probează mâncarea din bliduri, merele medelnicer pune mâncarea alături de al doilea medelnicer, marele clucer este însărcinat cu aducerea mezelurilor, marele vameş este încredinţat să aducă desertul ş.a. Pare că autorul doreşte să reliefeze puţin şi din rolul vestimentaţiei în punerea în aplicare exactă a protocolului pentru masă.

„Au fostu obiceiu la Domnii cei mai vechi, cându era giugul ţerii mai uşoru, de nu lipsia mesa cea Domnescă, şi mesa ce făcea în Divanul celu micu, cu cheltuela Vistieriei, făcendu-se isvodă cu pecete Domnescă, de Arhierei şi de totă boierimea, câţi se întemplau la Iaşi, se se afle la mesa Domnescă, între carii erau ronduiţi şi duoi Vornici de Portă (...) Şi cându se aşedă Domnul la mesa se face slobodire de unu tunu.

Vel Postelnicu cu toiagul a-mână, vel Spataru cu sabiea la umeru şi cu buzduganul în mâna dreptă, rezematu pe peptul seu, îmbrăcaţi în caftane, stau zvorindu la spatele Domnului. Vel Paharnicu îmbrăcatu în caftanu şi cu şepte coţi taftă naramge legaţi peste umeru, zvoresce înaintea Domnului; şi vutca ce se dă înaintea mesii şi vinul, Cuparul pune; şi vutca şi vinul în pahare, şi vel Paharnicul cu mâna lui dă Domnului"[18].

Expunerea pe care autorul o realizează, începând cu descrierea atribuţiilor pe care boierii zvorelnici le îndeplinesc în ceremonialul ospăţului, se continuă cu momentul închinării paharelor, mai întâi de către mitropolit care ridică paharul pentru slava lui Dumnezeu, urmat de voievod care face gestul ridicării paharului pentru slava împăratului otoman şi apoi iarăşi de mitropolit pentru sănătatea familiei domneşti. Dacă la început cântăreţii bisericeşti acompaniază cu glasurile lor gestul primului pahar ridicat, mai apoi muzica din sala mesei se porneşte până ce la a doua ridicare de pahar a mitropolitului se face foc de puşti şi se intonează pentru slava întru mulţi ani a domnului.

„cându vine vremea pahareloru celoru de închinăciune, se află cu toţii erăşi la oronduela loru. Şi în câtă vreme zăbovescu ei la mesă, boierii cei ai duoilea facu slujba politiei acea ronduită. Deci ânteiu Mitropolitul redică unu paharu de vinu făcendu oraţii pentru slava lui Dumnedeu, şi dupe ce bea Domnul, îndată protopsaltul cu alu duoilea cântăreţu şi cu alţi peveţi începu a slavosli pre Dumnedeu, cu obicinuitele cântări. Domnul

[17] Mihail Kogălniceanu, *op. cit.*, pp. 310-311.
[18] Mihail Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 311.

redică altu paharu de vinu pentru sănetatea şi biruinţa Imperatului, şi se face slobodire de tote tunurile şi focul celu măruntu, încependu mehterhaneaoa şi altă musică ce este ronduită asupra mesii, care aceste şănlicuri suntu de-apururea în purtarea de grijă a Hatmanului şi a Agăi..."[19]

Ritualul sărutării mâinii domnului de către boierii participanţi la ospăţ, care vin rând pe rând la el şi servesc câte un pahar de vin, este urmat de momentul în care se oferă bacşiş cântăreţilor bisericeşti. Sfârşitul mesei nu are loc fără obiceiul spălatului pe mâini, care se realizează în spătărie pentru domnitorul, căruia îi toarnă apa marele medelnicer, în timp ce ceilalţi se spală în încăperea unde s-a ţinut masa, adică în divanul cel mic. Spătăria este locul în care se obişnuia a se servi cafeaua, moment în care doamna dăduse şi ea masă separat jupâneselor, conform organizării interioare de tip otoman. Faptul că mesenii sărbătoresc alături de domn într-o zi importantă pentru genealogia creştină românească şi o încheie prin amestecul elementului laic cu cel religios - cântările bisericeşti şi slăvirea lui Dumnezeu, lăuta ţiganilor şi contopirea celor două mase, femei şi bărbaţi, jocul de obşte, gesturile de supunere prin separarea de gen şi rânduiala ierarhică, sărutul, ridicarea de pahar, spălatul mâinilor - impresionează prin consemnarea lor, arătând că autorul glisează în descrierea unei ceremonii, de la un aspect la altul al vieţii.

Patriarhalitate, cuvântări moralizatoare, vervă ţărănească, închinări de pahare, sărutări şi supuşenie se întâlnesc pe de-o parte; atmosferă imperială, somptuozitate otomană, vestimentaţie şi categorisire după ierarhie, sunt consemnate pe de altă parte; însă acestea trimit, într-un mod evident, la un ansamblu coerent al ceremonialului: „Condica lui Gheorgachi este, fără îndoială, cea mai puţin întinsă dintre operele cronicarilor, dar în acelaşi timp şi cea mai bogată în date, care oglindesc admirabil de bine starea socială a poporului românesc din secolul al XVIII-lea; aspectul triplu al acestei societăţi româno-bizantine-otomane revenind în aproape fiecare pagină a Condicii, formând ca un mozaic, în care varietăţile de forme şi culori se armonizează unele prin altele"[20].

BIBLIOGRAPHY

Kogălniceanu, Mihail, *Cronicele României sau Letopiseţul Moldovei şi Valahiei,* vol.III, Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1874

Mazilu, Dan-Horia, *Proza oratorică în literatura română veche,* volumul al II-lea, Bucureşti, Editura Minerva, 1987

Mazilu, Dan-Horia, *Recitind literatura română veche*, Bucureşti, Editura Ager, 2006

Simonescu, Dan, *Contribuţii (Literatură română medievală),* Bucureşti, Editura Eminescu, 1984

Simonescu, Dan, *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi, 1762*, Bucureşti, Editura Fundaţia Regele Carol I, 1939

Tanaşoca, Nicolae-Şerban, *Creaţie şi tradiţie literară bizantină. Studii şi texte,* Bucureşti, Editura Unarte, 2009

[19] Mihail Kogălniceanu, *op.cit*, pp. 311-312.
[20] Dan Simonescu, *op. cit.*, p. 178.

THE BEGINNINGS OF CEREMONIAL IN OLD ROMANIAN LITERATURE: „OBICEIURI VECHI ŞI NOI DE LA CURŢILE DOMNEŞTI ROMÂNEŞTI”

Mihaela Necula
PhD Student, ,,G. Călinescu” Institute of History and Literary Theory, Romanian Academy

Abstract: The beginnings of ceremonial in old romanian literature can be observed at various authors. New customs were installed among the Romanians during the period when the Turks passed to rule, so it was necessary for the sultan to approve the change to the Romanian throne. Dimitrie Cantemir includes in his texts all these ceremonies aimed at asserting power. The examples are numerous and important, the author provides informations about the wedding ceremony, the enthronement ceremony, the lord's removal ceremony, the ceremonial of the feast, the religious ceremony, the public ceremony etc.

Keywords: Dimitrie Cantemir, ceremonies, old literature, Romanian territory, protocols.

Textele din domeniul literaturii române vechi înfăţişează obiceiurile de la curţile domneşti a căror desfăşurare o putem reconstitui din acele discursuri ocazionale care se rosteau la curţile voievozilor, cu prilejul anumitor ceremonii. Sunt discursuri păstrate sub numele de oraţii, care prin esenţa lor de discurs oficial cuprinzător de laude, se rosteau de boieri, clerici sau domn, găsindu-şi astfel locul la curtea domnească românească prin rolul de a impresiona şi convinge publicul. Ele se regăsesc în numeroase fragmente din scrieri ce au circulat pe teritoriul românesc şi se remarcă prin stilul retoric şi clişeele expresive ale limbii, indiferent dacă aparţin unui registru ce ţine de oratoria cultă sau populară.

Ceremonialul nunţii. În capitolul al XVIII-lea din „Descrierea Moldovei”, Dimitrie Cantemir prezintă ceremonialul şi structura nunţii atât în familiile de boieri, cât şi în cele ţărăneşti. Seria de obiceiuri se începe cu oraţia peţitului, care se rosteşte atunci când un flăcău îi trimite pe peţitorii aleşi dintre rudele sale, să meargă la casa fetei cu care doreşte să se căsătorească. Motivul la care se apelează în textul oraţiei este cel al vânatului:

„măritul boier cutare, în vreme ce umbla după vânat pe câmpii, prin codri şi prin munţi, a dat de o ciută care, sfioasă şi cuminte nu i-a îngăduit să-i vadă faţa, ci a luat-o la fugă şi s-a ascuns. Am pornit pe urmele lăsate de copitele ei, care ne-au adus până în casa aceasta; de aceea voi trebuie sau să ne daţi sau să ne arătaţi încotro a fugit vânatul pe care l-am gonit cu osteneală şi sudoare din pustietăţi”[1].

Printre vorbele cu tâlc, peţitorii cer să vadă vânatul, iar părinţii le arată mai întâi o fată bătrână, îmbrăcată în zdrenţe şi îi întreabă dacă aceasta este ciuta pe care au pierdut-o în pădure. Numai după ce peţitorii realizează un portret, în stilul caracteristic oraţiei, menţionând că o caută pe cea cu „plete bălaie, ochi de şoim, dinţi ca şiragul de mărgele, buze mai roşii decât cireşile, trup ca de leoaică, pieptul ca de gâscă, gît ca de lebădă, degete mai netede decât ceara şi faţa mai strălucitoare decât soarele şi luna”[2] şi se laudă că au cei mai buni câini de vânătoare, care pot da de urmele ciutei ascunse, părinţii o arată pe fata împodobită frumos şi cheamă preotul sau pe cei vârstnici pentru ca cei doi logodnici să facă schimb de inele.

Ceremonialul se continuă prin momentul ospăţului care are loc în ziua de luni de dinaintea nunţii sau joia dacă ambele familii se află aproape una de cealaltă. Muzica lăutarilor

[1] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei,* Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 216.
[2] *Ibidem,* p. 216.

îi acompaniază în timpul mesei, iar după ce se ridică de la masă are loc ritualul cernutului, mai multe fete şi femei cernând făina aleasă pentru nuntă. În ziua nunţii, cei care sosesc primii la casa miresei sunt colăcarii care vin pentru a vesti venirea mirelui, iar dacă musafirii de la casa miresei vor să îi prindă, ei îi leagă de caii caii iuţi cu care se deplasează. Întrebaţi ce caută la casa fetei, ei răspund că aduc vestea războiului şi că oştenii vor veni să le ia cetatea. Un alt obicei de la nuntă este reprezentat de alergarea cailor, când după sosirea mirelui, oaspeţi din ambele părţi se întrec într-un spectacol deosebit pentru public, la final învingătorul fiind răsplătit de mireasă şi calul său împodobit cu o cunună de flori. Apoi seara, cei doi miri merg la biserică unde are loc ceremonialul religios şi după ce acesta se înfăptuieşte, se întorc însoţiţi de tot alaiul la casa miresei unde ospătează. Obiceiul de despărţenie are loc într-o cameră, unde mirele îşi ţine de mână mireasa şi, în faţa unui diac, le sunt citite foaia zestrei şi le sunt date toate binecuvântările din partea familiei. Înainte de a pleca spre casa mirelui, cei doi gustă din paharul căii albe sau paharul despărţeniei, după cum i se mai spune.

Dacă naşul este chiar domnul, ospăţul de nuntă se ţine la curtea domnească, iar drept dar din partea lui, mirele primeşte gugiuman la fel ca al său şi un cal la masă:

„toată vremea stă de-a dreapa domnului cu capul acoperit. Toţi slujitorii curţii îl slujesc, ca şi pe domn; iar când mirele se duce la biserică sau la casa sa, toată curtea domnească – cu ţimbale şi alte instrumente moldoveneşti şi turceşti – îl însoţeşte ca pe domnul însuşi. A treia zi după nuntă mirele se duce împreună cu mireasa la domn şi la doamnă ca să mulţumească pentru cinstea atât de mare ce li s-a făcut – dar fără să aducă daruri”[3].

Se poate spune despre scrierile literare ale vremii că îşi asumau funcţii cu caracter ceremonial şi că oratoria laică impresiona prin varietate, fiind plasată la limita cu folclorul şi mitul, aşa cum se relevă în modelul oraţiei de logodnă şi nuntă la Dimitrie Cantemir. Totodată, acestea par să fie conjuncturile care au conturat modelul literar.

Ceremonialul înscăunării. Protocolul oficial, descris de Dimitrie Cantemir, este redat în capitolul al III-lea, numit „Despre obiceiurile vechi şi noi la înscăunarea unui domn al Moldovei”, unde sunt incluse ceremoniile făcute de români încă din perioada veche în care cel care moştenea domnia nu avea nevoie decât de aprobarea tatălui sau a fratelui său, şi a poporului, dar şi din:

„vremile următoare, când pentru dobândirea dreaptă a domniei boierii aveau cuvânt şi a fost nevoie de mai multe solemnităţi la numirea şi ungerea ca domn”[4].

Astfel că se povesteşte cum după moartea lui Roman I, al şaselea domn socotit de la descălecare, se ajunsese la concluzia că de folos ţării ar fi un oştean destoinic, în locul unui copil care să pună în primejdie ţara şi pe sine. Se menţionează acest drept al celor şapte boieri mari alegători,grupare constituită din marele logofăt, cei doi vornici, comandantul oştilor, postelnicul, marele spătar şi marele paharnic, care se strângeau în divanul cel mare, imediat după moartea domnului, spre a citi cine este urmaşul sau să aleagă pe altcineva la conducerea ţării, în vreme ce oştenii aşteptau în curtea domnească, cu steagurile şi armele întoarse în jos, vestea despre noul domn. Locul în divan era respectat conform ierarhiei stabilite, la adunare candidatul stând în picioare lângă tronul tatălui sau la locul cuvenit, dacă nu era feciorul răposatului.

Primele cuvântări de laudă le aduceau mitropolitul şi marele logofăt care citea diata domnului atunci când exista acest document în care răposatul specifica care este fiul care îl va

[3] *Ibidem*, pp. 221-222.
[4] *Ibidem*, p. 81.

urma la tron. Protocolul cerea ca marele logofăt să se apropie de noul domn şi să îi comunice că a fost hotărâtă înscăunarea sa prin diată, fapt ce îi conferea cârmuirea prin lege. Stând în picioare şi cu capul descoperit, acesta pornea spre biserică, însoţit de alai. Acolo, îl aştepta mitropolitul pentru a demara obiceiul religios: închinările la icoane, sărutarea Evangheliei, îngenuncheatul în faţa sfântului altar, ungerea frunţii cu mir, ascultarea rugăciunii de la înscăunarea domnilor, punerea coroanei de aur pe cap, cântarea Axionului, urcarea pe un tron cu trei trepte în dreapta bisericii, răsunetul tunurilor de afară, urmând ca după săvârşirea slujbei să fie îmbrăcat în tinda bisericii, iar boierii să lepede hainele negre. Încălecând pe cal, se întorcea la curte, unde însoţit de mitropolit şi tot sfatul, intra în sala cea mare şi se aşeza pe tronul, unde hatmanul îi ţinea poala din dreapta a straiului domnesc, iar postelnicul cel mare poala din stânga.

După rânduială, tot sfatul ţării era aşezat în divanul cel mare. Ceremonialul cerea ca mitropolitul să păşească cel dintâi spre tron, să-i sărute mâna şi să-l binecuvânteze, iar apoi veneau episcopii, clericii, marele logofăt şi boierii, urmând ca apoi domnul să mulţumească la rândul său:

„domnul se ridica de pe tronul său şi mulţumea tuturor, cu capul gol, pentru cugetul lor curat faţă de el, făgăduind ţării milă, dreptate şi apărare. După asemenea cuvinte marele spătar îi lua coroana din cap şi domnul se ducea în odaia lui de taină, după ce plecau cu toţii”[5].

Se aminteşte că în cazul în care domnul avea o soţie, consideraţiile îi erau arătate de jupânesele boierilor în odaia ei de primire, acolo unde îşi etala statutul cu o coroană asemănătoare cu a domnului.

Obiceiurile „noi” au fost instalate la români din perioada de când turcii au trecut la cârmuire. După moartea domnitorului sau după detronare, marele vizir alegea fie unul dintre feciorii săi, fie unul dintre boierii aflaţi la Ţarigrad, cu care se învoia la plocon şi la îndatoririle ce urmau a fi îndeplinite. În „talhâş” (scrisoare), candidatul enumera o sumă de motive pentru care domnitorul se făcea învinovăţit, cum ar fi împotrivirea plăţii haraciului, neîmplinirea poruncilor împărăteşti, nesupunerea sau alte fărădelegi. Retorica din adresarea folosită către sultan uzitează procedeele specifice stilului laudativ:

„Domnul care cârmuieşte acuma în Moldova, cutare, apasă pe supuşii înălţimii tale, încît boierii ţării, ca să scape de tirania lui, sunt nevoiţi să fugă în ţările megieşe, iar unii au trebuit să vină chiar aici ca să cerşească împărătească ta îndurare împotriva unui domn atât de înfricoşat (...) De vreme ce aceste fapte sînt potrivnice înălţimii tale şi împărăţiei, socotesc că e trebuitor (dacă este pe placul înălţimii tale) să scoatem din scaun pe domnul pomenit şi să punem în locul lui pe cutare, pe care eu îl ştiu bărbat drept, cu credinţă, viteaz şi vrednic de milostenia aceasta”[6].

După ce se asigura că sultanul a binevoit schimbarea la tron, vizirul îl chema pe pretendentul la scaunul domnesc şi îl invita în odaia sa de primire, unde aşezat turceşte şi avându-l de-a dreapta sa pe chehaia, îi era sărutată mâna. Salutul ceremonios către noul instalat era „Bun venit, doamne!” şi imediat după ce îi răspundea în limba otomană, îi era adus un caftan pe care mai întâi îl săruta şi îl îmbraca. Din nou se înfăţişa în faţa vizirului căruia îi săruta mâna şi poala hainei, îl ruga dacă este cu putinţă să-l ia cu el pe capuchehaiasi care îi adusese haina şi, înveşmântat şi el cu caftan, ieşeau amândoi din sală după ce îi săruta mâna pentru a treia oară vizirului. Obiceiul de la turci de a aduce mirodenii pentru a-l afuma

[5] *Ibidem*, p. 85.
[6] *Ibidem*, pp. 86-87.

pe domn era semnul de rămas-bun şi se făcea după primirea şerbetului, a cafelei, a calului împodobit şi a cetei de slujitori care-l însoţeau pe drumul instalării călărind până la biserica din Ţarigrad.

Ritualul prevedea ca oricine îl zărea pe domn călărind, să se ridice în picioare, să îşi pună mâinile cruce pe piept şi să-şi plece capul la vederea sa, stând neclintiţi. În curtea bisericii din Ţarigrad, domnul intra călare, descăleca la scara de la intrare, iar ceauşii urmau obiceiul de a rosti faţă de noul domn:

„Dumnezeu cel mare şi drept să dea sultanului nostru şi domnului, stăpânul nostru, viaţă lungă şi să trăiască mulţi ani norociţi”[7].

Aici toate feţele bisericeşti îi ieşeau în cale, inclusiv patriarhul care îi dădea binecuvântarea în noua cale aleasă, se închina, săruta icoanele, se aşeza în strana domnitorilor moldoveni, se cânta ectenia, apoi domnul îi urma pe patriarh şi mitropoliţi în altar, îngenunchea, i se punea patrafirul pe cap, i se citea rugăciunea de la încoronarea împăraţilor, era uns cu mir, se ridica în picioare şi se întoarcea la locul din strană. La finalul slujbei religioase, se rosteau cuvinte de laudă, urmând ca domnul să-i sărute mâna dreaptă a patriarhului în centrul bisericii, apoi era petrecut la ieşire unde îşi dădeau sărutare unul altuia şi încăleca, luându-şi rămas-bun şi pornind cu alaiul spre palat.

După trataţia cu cafea şi dulceţuri de la palatul său şi împărţirea bacşişului la căpeteniile tuturor ce l-au însoţit în acest drum al primei părţi din instalare, a doua zi soseau la el din nou patriarhul şi mitropoliţii cu toţi boierii greci din Ţarigrad şi alţi soli, căci în zilele următoare:

„domnul se îndeletniceşte cu plata banilor ce datorează pentru dobândirea domniei şi cu plocoanele pe care osmanliii le şi numesc peşcheşuri, adică daruri de bunăvoie, dar care în faptă sînt stoarse domnului cu sila de lăcomia lor fără saţ”[8].

Semnele puterii pe care le primea domnul erau două tuiuri, un sangeac (două cozi de cal şi un steag) care erau purtate cu mare alai până la curtea domnească şi caftanul îmblănit cu samur pe care îl primea şi apoi aştepta câteva zile până când se stabilea ziua în care se va întâlni cu sultanul. În tot acest timp de aşteptare, se cânta în fiecare zi cu tubulhaneaua preţ de trei ceasuri înainte de asfinţitul soarelui.

La divanul marelui sultan, care se ţinea duminica sau marţea, soseau toţi marii slujbaşi ai săi: marele vizir, muftiul, adică interpretul de legi, ceilalţi viziri, ienicerii, comandantul trupei de călăreţi. Marelui vizir îi revenea îndatorirea de a-l anunţa pe sultan de luarea domniei în Moldova, iar dacă acesta era de acord, le poruncea să i se pună pe cap un alt însemn al puterii sale, o cucă cu pene de struţ, şi să i se ofere caftanul, alături de alte 27 de caftane pentru boierii săi. Împodobit astfel şi dus de subsuori, alături de alţi patru mari boieri duşi tot aşa, la pragul divanului era silit să-şi plece capul până la pământ, lucru pe care îl repeta de mai multe ori până ce ajungea în mijlocul divanului, aşteptând semnul sultanului pentru ca vizirul să rostească următoarele cuvinte:

„Sultanul, stăpânul nostru, care este mântuirea lumii întregi, cunoscându-ţi credinţa şi cinstea, s-a milostivit asupra ta şi ţi-a dat domnia Moldovei. Deci şi de acum încolo să fii credincios şi să slujeşti cu dreptate, să dai ascultare poruncilor sale sfinte, cărora toată lumea trebuie să se supună, şi să-i fii plecat pururea. Pe supuşii împăratului care să fie sănătoşi şi fericiţi, să-i aperi şi să-i cârmuieşti cu blîndeţe. Să fii sîrguincios şi să bagi de seamă la tot ce

[7] *Ibidem*, p. 91.
[8] *Ibidem*, pp. 93-94.

fac duşmanii, să trimiţi veşti sigure despre ei în orice ceas, având grijă de aceasta din răsputeri. Altminterea ştii ce te aşteaptă. Iar dacă vei fi lăsător, nicio dezvinovăţire deşartă nu-ţi va folosi!”[9].

Făgăduind să urmeze ceea ce i s-a poruncit, domnul părăsea sala divanului de-a-ndărătelea, căci nu îi era nimănui îngăduit să plece cu spatele de la sultan. La poarta palatului, îl aştepta un cal arăbesc împodobit cu pietre scumpe, acoperit cu harşa cusută cu aur şi argint, de partea stângă a şelei fiind atârnată o spadă, iar de partea dreaptă un buzdugan, pe care obişnuia să încalece, aşezându-i pe boieri la stânga sa. Se închina vizirului plecându-şi capul şi împreunându-şi mâinile, pornea cu toată pompa la biserica mare unde participa la aceeaşi ceremonie ca cea precedentă. Singura diferenţă era că de această dată nu mai avea capul descoperit, aşa că îşi dădea jos cuca de pe cap în timpul obiceiului bisericesc, iar după sfârşirea slujbei împărţea bacşişurile, la fel cum procedase anterior. După primirea firmanului de la logofătul cel mare al sultanului în a doua zi, urma o altă parte a instalării, aceea propriu-zisă, însă nu pornea spre cetatea scaunului domnesc de la Iaşi până ce nu îşi lua rămas-bun de la vizir, în acelaşi stil cu care se obişnuise. Era sfătuit să aibă grijă de capuchehaiele primite ca dar, îi poruncea să fie îmbrăcat cu caftanul de rămas-bun numit iciun-caftan, iar domnul îi săruta mâna cum făcuse şi mai înainte şi pornea din nou la drum.

Rânduiala alaiului este descrisă cu exactitate de Dimitrie Cantemir, care precizează:

„În fruntea alaiului merg călăreţii moldoveni, dacă domnul îi are cu dânsul, iar înainte duc steagul. După călăreţi urmează o muzică creştinească cu pauce şi trâmiţe; deasupra ei flutură un steag alb (semn de pace şi supunere), între două tuiuri sau cozi de cal, date domnului de către Poartă. Urmează capuchehaia domnului şi boierii aflaţi la Ţarigrad, împresuraţi de amândouă părţile de câte un rând de ceauşi. După aceştia vin cei şapte armăsari domneşti pe care domnul, ca şi vizirii, poate să-i ia cu dânsul. Armăsarii sunt împodobiţi cu harşale de mare preţ. De amândouă părţile sunt împresuraţi de şase ceatîri domneşti, după care urmează doi ceatîri împărăteşti. După aceştia călăreşte domnul însuşi, înveşmântat în caftan domnesc şi având în cap o cealma. Capul calului său este acoperit de către doi paici împărăteşti, iar scările sunt ţinute de doi iedeclii sau grăjdari (...) După domn vin slujitorii săi de casă. După aceştia, fluturând în vânt, vin trei steaguri roşii, pe care le poartă cei ce ţin locul lui sangeac-agasi (...) Urmează o ceată de muzicanţi turci, care fac o larmă asurzitoare cu pauce mari şi trîmbiţe...”[10]

În drumul său spre zidurile cetăţii, ori de câte ori alaiul pătrundea în vreun târg sau în vreun conac, muzica se pornea şi se însoţea de strigătele ceauşilor, după obicei. La Galaţi, avea loc prima oprire din ţară, spaţiu în care boierii din Ţara de Jos şi din Ţara de Sus îl întâmpinau pe noul domnitor. La nici o milă distanţă de Iaşi, îi apăreau în cale caimacamii anunţaţi de el printr-o scrisoare trimisă din Ţarigrad, care împreună cu ceilalţi oşteni îi sărutau poala hainei sau mâna.

Ceremonia instalării în scaunul domnesc moldovenesc începea odată cu sosirea la biserica Sf. Nicolae din Iaşi, unde se petreceau aceleaşi întâmpinări din partea mitropolitului şi ale clericilor şi avea loc aceeaşi slujbă bisericească, după cum se întâmplase la biserica din Ţarigrad.

La curtea domnească, noul domn sosea alături de alaiul turcesc şi intra în divanul cel mare, unde se aşeza după rânduială cu toţii, boierii, căpitanii de oaste şi slujbaşii de la palat. Porunca împărătească era citită de divan-effendisi şi tălmăcită de marele dragoman, iar la

[9] *Ibidem,* p. 98.
[10] *Ibidem,* pp. 101-102.

final toţi boierii cinsteau voia sultanului. Mai întâi, domnul era îmbrăcat cu caftan şi pus în scaunul domnesc, moment celebrat prin sunetele de tun şi strigările ceauşilor, urmând ca apoi să poruncească îmbrăcarea cu caftane a celui care îl înveşmântase pe el în faţa publicului din divan, dar şi pe divan-effendisi şi pe postelnicul cel mare. Urma ca mitropolitul să se înfăţişeze în faţa noului domn spre a-i adresa cuvinte de laudă şi a-i săruta mâna, după care şi domnul îi săruta mâna la rândul său. Episcopii, boierii, căpitanii de oaste şi târgoveţii veneau şi ei să-i sărute mâna sau poala hainei aşa cum era obiceiul, iar postelnicul urma protocolul de înscăunare, rostind următoarele cuvinte la trecerea fiecăruia prin dreptul domnului:

„Robul măriei-tale cutare sărută cinstita poală a hainei măriei-tale”[11].

Ceremonia luării domniei se încheia cu retragerea noului domn numit în cămara sa de taină, iar în ziua următoare se strângeau din nou în divan toţi participanţii la acest ceremonial, unde înscăunatul lua primele decizii de substanţă de la curtea domnească, numind dregătorii cei noi sau schimbând rangurile unora dintre ei. Slujitorii împărăteşti turci erau trimişi înapoi la Ţarigrad, conduşi cu tot fastul de domnitorul însuşi, cale de o mie de paşi de la ieşirea din cetate, şi de acolo la Galaţi însoţiţi de unul dintre boieri în acelaşi stil ceremonios.

Ceremonialul luării domniei, după datina nouă de la turci, este cuprins în „Condica ce are întru sine obiceiuri vechi şi noi a preaînălţaţilor domni”, scrisă de Gheorgachi logofăt la porunca domnitorului Grigore Calimachi. În capitolul intitulat „Ceremonia Domniei nouă, cându vine Domnul în scaunu cu ce politică şi ronduelă se cinstesce”, se prezintă, în linii generale faţă de expunerea lui Cantemir, ceea ce se întâmplă după ce domnul lua domnia la Ţarigrad. În menzil, este prezentat domnul, care venea călare spre Moldova, având asupra sa şapte firmane şi cărţile Domnului. Aşteptat de caimacamii cărora le poruncise să îl aştepte, precum şi de boierii care îi ieşeau în întâmpinare la Galaţi, la vadul Dunării, domnul mergea mai întâi de toate la saivant, acolo unde toţi boierii veneau să-i sărute mâna şi poala. Înainte de a pleca de aici, se ruga în biserică, iar în drumul său spre Iaşi făcea divan la toate conacele la care se oprea, asigurându-i pe cei ce-i întâlnea de mângâierea de care vor avea parte în domnia sa. La saivantul de la Şanta, care se afla la o distanţă de două ceasuri de cetatea domnească, era întâmpinat de un alt alai condus de hatman şi de agă şi avea grijă să îşi schimbe hainele de pe drum. Gheorgachi lasă să se înţeleagă în textul său despre ceremonialul luării domniei că unele obiceiuri se desfăşoară ca în timpurile vechi, pe când altele apar schimbate sau au suportat modificări de la caz la caz. Cert este că tema aceasta a obiceiurilor „vechi” şi „noi” figurează în titlurile din scrierile româneşti ce au circulat la începutul şi mijlocul secolului al XVIII-lea, după cum se arată în rândurile acestui logofăt:

„obiceiul vechiu au fostu de au asceptatu boierii Caimacami pre Domnul în meidenul ce este din giosu de fontâna Papei, şi acolea fiindu saivantu întinsu, descăleca Domnul şi mergeau Caimacamii de se adunau cu Domnul, împreună şi cu cei-alţi boieri ce nu puteau merge la Galaţi, şi după ce şedea totă boierimea la ronduela sa, la fiesce-care se da café. Eră de la o vreme încoce s’au obicinuitu a descăleca Domnii dreptu la monastire la Galata”[12].

Ceremonialul mucarerului. Este prezentat după obiceiul „nou” la Dimitrie Cantemir. Cel care introduce pentru prima oară protocolul otoman în guvernarea ţării este Bogdan al III-lea, fiul lui Ştefan cel Mare, acesta înţelegându-se cu turcii doar la plata de patru mii de galbeni anual. Drept cinstire pentru cârmuirea avută, fiului său, Ştefan al VI-lea, îi este permisă înscăunarea după moartea tatălui său, printr-un sol prin care sultanul îi trimite

[11] *Ibidem*, p. 106.
[12] *Condica lui Gheorgachi*, p. 302.

tuiurile, sangeacul, caftanul domnesc şi calul împărătesc. Se intervine însă în ritualul românesc de luare a domniei când se ajunge la vremea lui Ioan, căruia i se mai spunea şi Armeanul, pe care turcii l-au ucis şi, sub pretextul dominaţiei otomaniceşti, introduc întărirea domniei la Înalta Poartă. Mai apoi, pe vremea lui Miron Barnovski, s-a adus obiceiul ca domnul să meargă el însuşi la Istanbul pentru a fi învestit cu semnele domniei o dată la fiecare trei ani.

În cursul acesta de înlocuire a dajdiilor vechi la luarea domniei, otomanii reuşesc să schimbe factorul de decizie din protocolul de guvernare în favoarea lor, prin întărirea domniei introducând în acelaşi timp ideea scoaterii din scaun. Aşa că, la un anumit interval de timp, după un an sau doi de domnie, domnii porneau la drum înspre curtea turcească ca să ceară întărirea domniei. Sub dominaţia completă a lor, firmanul de înnoire era cerut cu înfrigurare de domnul care mergea la vizir ca să-i înfăţişeze sultanului un talhâş înduioşător ca retorică şi stil. După voia sa, acest document ajungea înapoi la vizir după ce sultanul consimţea asupra întăririi sau dacă i se spunea că nu a consimţit, domnul încerca să-i înduplece pe vizir şi capuchehaie prin peşcheşuri şi mai mari, săturându-le lăcomia. După ce era înştiinţat că sultanul s-a milostivit, domnul se deda obiceiului îmbrăcării de caftan şi pleca în capitala moldovenească, aşteptând firmanul de înnoire sau întărire a domniei, pe care îl aducea capugibaşa peste un timp, cu toată pompa specifică regimului fanariot. Documentului i se da citire în sala mare de către divan-effendi după rânduiala stabilită de ceremonialul turcesc. Mucarerul devenea astfel un nou principiu esenţial al guvernării româneşti, cu acordul şi mila împărătească a sultanului, cel mare făcându-se o dată la trei ani, iar cel mic în fiecare an, printr-un „hiucm-firman" trimis printr-un slujitor de la Înalta Poartă.

La Gheorgachi, în schimb, „Ceremonia ce se face la mucarelu" începe cu episodul sosirii unui boier de la Ţarigrad la mânăstire la Galaţi, înspre care domnul porneşte alături de alaiul de slujitori, turci negustori, creştini şi beizadele, ca să iasă „înaintea caftanului"[13]. În plus faţă de firul narativ cantemiresc, este introdusă aici imaginea descălecării domnului la cerdacul lui Mihai Vodă unde se făcea primirea caftanului împărătesc şi a blănii de samur, în saivantul în care domnul lua simbolic hatişeriful , îl săruta, îl înălţa la cap, îl punea la sân, îşi îmbrăca haina şi pornea cu alaiul, pe sunet de meterhanea, spre curtea domnească. Este amintit aici obiceiul tăierii a doi berbeci, care nu figurează în discursul cantemiresc, citirea hatişerifului are loc în divanul cel mic, apare gestul sărutării, îmbrăcarea simbolului vestimentar se face în acest spaţiu în timp ce se trage cu tunul, ceremonia încheindu-se cu şănlic.

Ceremonialul mazilirii. Însă stăpânirea fanariotă peste ţinuturile româneşti nu aduce doar schimbarea modului de a domni, ci intervine şi în rânduiala veche de a primi puterea ca moştenire părintească, act la care marii domni avuseseră acces deplin până atunci, lăsând prin diată moştenitor pe feciorul dorit. Pe Petru al VI-lea, domnitorul ales după moartea lui Ioan Armeanul, l-au numit şi l-au scos din domnie turcii, la fel cum au procedat şi cu alţi domnitori ce au urmat. Despre obiceiul scoaterii din domnie, Dimitrie Cantemir nota în capitolul al V-lea:

„Scoaterea din scaun a domnilor Moldovei se face cam în acest chip. Când vizirul hotărăşte să scoată pe domn din scaun şi dobândeşte încuviinţarea sultanului pentru aceasta printr-un talhâş, el tăinuieşte urzeala sa cît poate mai bine şi nu o destăinuieşte decât domnului cel nou pe care l-a hotărât, ca să nu prindă de veste capuchehaiele domnului din scaun şi să dea de ştire stăpânului lor. După aceea chehaia vizirului cheamă la dînsul pe

[13] *Condica lui Gheorgachi*, p. 303.

domnul cel nou noaptea, cu haine schimbate, şi-i porunceşte să-şi aleagă caimacani (sau împuterniciţi) şi să-i puie să împlinească ce este să se facă după porunca sultanului..."[14]

Obiceiul scoaterii din domnie prevedea ca domnitorului cel mazilit să-i fie dus un firman de înştiinţare prin capugibaşa, iar pentru o eventuală răscoală sau împotrivire a sa, turcii trimiteau câţiva oşteni ca să-l prindă şi să-l aducă pe cel răzvrătit la Ţarigrad. Tot aceluiaşi capugibaşa i se înmânau şi celelalte două firmane, unul către domnul cel nou numit şi celălalt către caimacamii aleşi de acesta. Pe tot acest drum al disimulărilor, capugibaşa reuşea să redea impresia firească a prezenţei sale în fiecare moment, venea singur la Iaşi cu caii de poştă (caii de menzil) când nu există bănuiala unei răzvrătiri, nu dădea detalii despre scopul călătoriei sale când ajungea în ţară, ci se strecura cu pretextul unei alte misiuni dată de Poartă, făcea tot posibilul să pătrundă înainte de amiază la Iaşi când toţi boierii erau la curtea domnească şi nu oferea firmanul decât caimacamilor rânduiţi de domnul cel nou, care se afla în mod precis în divan, adresând următoarele cuvinte tuturor boierilor:

„Domnul vostru este mazilit, iară voi să daţi ascultare poruncilor domnului cel nou"[15].

Apoi, rânduiala cerea, ca în spătărie, capugibaşa să intre cu boierii, iar domnul să se aşeze în scaunul său şi să încuviinţeze mazilirea, preamărind porunca dată de sultan, să primească firmanul împăratului, să împlinească gesturile de a-l duce la frunte şi la buze şi de a i-l da lui divan-effendi să dea curs citirii, întocmai cum făcuse la ritualul luării domniei. În timpul citirii documentului împărătesc, toţi stăteau simbolic în picioare, iar apoi capugibaşa îl ducea pe domnul mazilit de subsuoară şi îl aşeză pe o laviţă scundă. Cuvintele rostite de mazilit trebuiau să dea curs celei mai sincere atitudini de mulţumire şi supuşenie faţă de mila împărătească arătată, urmând să fie lăsat în grija boierilor timp de trei zile cu toată puterea de care dispunea la curtea domnească, pentru ca apoi să pornească, ieşind pe poarta mică, împreună cu familia sa.

Drumul mazilirii îl ducea spre Ţarigrad şi începea prin însoţirea lor de către căpeteniile şi boierii de seamă cale de o milă afară din cetate, lăsându-i-se apoi doar doi însoţitori care să-i ajute la conac. De se întâmpla în mod neprevăzut ca cei doi domni să se intersecteze pe drum, protocolul prevedea ca domnul cel nou să se dea din calea celui mazilit, arătându-i respectul cuvenit faţă de cârmuirea sub ascultarea sultanului de care a dat dovadă. O dată ce a trecea Dunărea, slujitorii şi apropiaţii pe care îi avea acolo, încercau să obţină bunăvoinţa sultanului ca să-l ducă la casa lui. Pentru a reuşi, trebuia să ofere plocoane pe măsura lăcomiei vizirului, altfel urma să fie păzit cu dârzenie până ce suma de bani îl mulţumea, iar dacă urma să fie cunoscut pentru fărădelegi sau abateri diverse, mazilitul putea fi închis în cele şapte turnuri, neputând să mai fie niciodată liber şi să-şi trăiască viaţa în familie.

Dintre privilegiile vieţii în mazilire, se aminteşte de aşezarea la strana domnească în timpul slujbelor religioase atât a domnului, cât şi a doamnei, de continuarea vieţii cu un trai bun, cu slujitori care să îl servească, dar şi de libertatea de a se mişca în acest spaţiu deschis, în care se putea îmbrăca în hainele dorite, în care ceilalţi i se adresau la fel ca la curtea domnească românească şi era, astfel, slobod de bir.

Ceremonialul juridic. Despre dreptatea şi legile din vremurile vechi, Cantemir notează că la începuturi ele trebuie să fi funcţionat pe teritoriul românesc, după principiul similarităţii cu popoarele învecinate, că pentru un timp românii s-au ghidat după preceptele romanilor, iar de la momentul descălecatului şi prezenţa lui Alexandru cel Bun în spaţiul moldovenesc, se cunosc date despre legile greceşti primite de la bizantini. Dacă pe de-o parte, legile de la moldoveni din acele timpuri sunt scrise şi sunt referitoare la hotărâri bisericeşti şi precepte

[14] Dimitrie Cantemir, *op. cit ., p. 117.*
[15] Dimitrie Cantemir, *op. cit.* , p. 120.

romano-bizantine, pe de altă parte, altele sunt nescrise, reprezintă moştenirea spirituală a norodului preocupat de problemele de succesiune, diată sau împărţire a moşiilor, şi ulterior unele dintre ele au devenit materia scrisă din anumite codice şi cărţi de învăţătură.

Spaţiul destinat ţinerii judecăţii la curtea domnească era divanul, iar cuvântul de origine turcească implica două sensuri, prin intermediul acestui cuvânt moldovenii denumind atât sala cea mare din palatul domnesc, cât şi procesul de judecată în sine. La începutul secolului al XVIII-lea, lucrurile se desfăşurau după un protocol fixat suficient în memoria colectivă şi în societate, căci aşa cum este relatat, se obişnuia să se ţină „divanul de judecată obştească" de trei sau patru ori pe săptămână, mai puţin în zilele cu însemnătate religioasă. Din punct de vedere al ceremoniilor juridice, este de menţionat faptul că aşezarea participanţilor se făcea în această sală după ierarhia atribuţiilor îndeplinite în cadrul curţii. Fiind sala cea mare de primire, chiar din mijlocul palatului domnesc, în centrul atenţiei se afla peretele în faţa căruia se afla aşezat tronul domnului şi deasupra căruia se afla o icoană cu Iisus Hristos si o lumânare aprinsă. Apoi privirea spectatorului se muta în partea stângă, acolo unde se afla scaunul mitropolitului şi al boierilor dregători, urmând ca focusul să se îndrepte şi spre peretele din dreapta sălii, în faţa căruia obişnuiau să se înşiruie boierii fără dregătorii. Lângă domn, la dreapta sa stă spătarul cel mare şi ceva mai departe stau postelnicul cel mare urmat de mai mulţi postelnicei, iar aprozii şi armaşii stau şi ei în faţa domnului.

Rugăciunea rostită de domnitor marca începutul ceremoniei şi numai după ce acesta se aşeza în al său scaun impunător, se instala tăcerea şi după aceea el dădea poruncă să se i se aducă în faţă câte două sau trei persoane, care îşi spuneau pricina. Dacă nu urmau drumul temniţei, ei ieşeau printr-o altă uşă a divanului, ce dădea în curtea mică de la palat, şi dacă mai rămâneau pricini de spus, divanul se continua şi în zilele următoare. Pe unele le judeca domnul însuşi, altele erau lăsate în seama boierilor care cercetau problema, deplasându-se la casele jăluitorului şi pârâtului. Divanul de judecată se putea relua în cazul unei probleme ce se considera nesoluţionată adecvat, iar dacă se constata că boierul ce făcuse judecata a părtinit sau a luat plocoane, era pedepsit, întocmai cum i se întâmpla şi celui ce a ceruse să se facă nefondat divanul din nou, el fiind pedepsit prin bătaia cu vergile. La curtea domnească, obiceiul era ca logofătul cel mare să noteze când judecata se făcea după dreptate, legea de obşte şi cea bisericească, să consemneze într-un registru că problema a fost cercetată, pe care să i-l înmâna logofătului de taină pentru a pune pecetea divanului. Modalitatea de a face divanul era consemnată astfel:

„Cînd domnul vrea să asculte el însuşi jalbele pe care le socoteşte mai însemnate sau de mâna întâi, porunceşte să vină la divan pîrîtul şi jăluitorul, îi lasă să spună slobod tot ce gândesc că ar fi de folos pentru apărarea lor sau pentru învinovăţirea părţii dimpotrivă. După ce se cercetează pricina, mitropolitul şi fiecare din boierii aflaţi în divan spun ce gândesc cu glas tare (măcar că stiu că domnul are alt gând) şi apoi îl lasă pe pîrît slobod sau îl judecă vinovat. Boierilor fără de slujbe nu li se îngăduie să aducă nimic în faţa domnului şi nici să-şi spună gândul, decît dacă îi întreabă domnul. Cînd s-au auzit gândurile tuturora şi s-a cunoscut că cineva e vinovat, domnul întreabă pe mitropolit ce pedeapsă i se cade după legile politiceşti şi cele bisericeşti. Mitropolitul citeşte mai întâi cuvîntul legii şi după aceea cere mila domnului, căreia legile nu-i pot pune stavilă"[16].

Fragmentele de texte păstrate în literatură arată că osândirile la moarte şi pedepsirile erau comune în acele vremuri pentru cei ce comiseseră fărădelegi mari, tâlharii erau pedepsiţi prin spânzurătoare, jefuitorii de biserici erau incendiaţi, boierii condamnaţi pentru ucidere erau osândiţi la moarte prin tăierea capului, iar ucigaşii din rândul ţăranilor erau traşi în ţeapă,

[16] Dimitrie Cantemir, *op. cit.* , p. 169.

având parte de o moarte lentă şi grea. În anumite cazuri, domnul făcea excepţie de la pedepsele grele dacă ucigaşul obţinea iertare de la rudele celui ucis, trimiţându-l la ocnă sau pedepsindu-l printr-o moarte rapidă. Alteori, scrisorile şi orice fel de mărturii scrise erau aduse în divan ca probă pentru vinovăţie, iar pedeapsa se aplica de către domnul însuşi care îl lovea cu buzduganul pe vinovat sau se folosea de vergi şi bice.

Întrucât judecăţile nu se ţineau numai în divanul de la curtea domnească şi existau şi judecăţi de obşte, ale ţării - şi care nu erau deosebite, la acestea fiind învestiţi cu putere de judecată sfetnicii domneşti, boierii de starea întâi şi cei doi vornici mari care mergeau în toată Moldova, în cetăţi şi târguri, acolo unde se mai găseau judecători pentru pricinile de peste tot – pârcălabii, numiţi şi oblăduitori, cămăraşii mai deosebiţi, vornicii mai mari ai ţinuturilor, unii dintre ei având drept de judecată doar asupra pricinilor mai mici. În cazul judecăţilor mai de seamă din afara Iaşiului, se mergea până la vornicul cel mare al ţinutului respectiv sau chiar la divanul domnesc, procedându-se astfel:

„pîrcălabul trimite o scrisoare în care vesteşte că cutare şi cutare, care trăiesc în necontenită gâlceavă din cutare pricină, fac jalbă la divanul domnesc şi făgăduiesc să se înfăţişeze la divan în cutare zi sau la cutare soroc. Această scrisoare o rupe în două şi dă cîte o parte fiecăreia dintre părţile împricinate. Dacă vreuna din ele nu se înfăţişează la divan la sorocul hotărît, trebuie să plătească o heria, adică gloabă: un ţăran 25 de galbeni, un răzeş 100 şi un boier 600. De această pedeapsă nu poate scăpa nimeni decît dacă poate să dovedească fie că a fost bolnav, fie că a împlinit vreo slujbă domnească, fie că i-au fost încredinţate, de catre cei mai mari, trebi ale ţării, care l-au împiedicat să se înfăţişeze”[17].

Despre „Obiceiul şi oronduela Divanului în ce chipu se urmează”, scrie şi logofătul Gheorgachi, mai exact el îşi începe expunerea cu pregătirile ce se fac cu o zi înainte de a se ţine judecată. Prin vătaful de aprozi, domnul le poruncea vornicilor de poartă să îi înştiinţeze pe jeluitori de procesul ce urmează a fi ţinut, dar şi pe cei ce vor să asculte pricina, fiindu-le uşa deschisă. Totodată, Gheorgachi arată că vătafului de aprozi îi revenea atribuţia de a găti frumos sala, căci urmau să participe la divan mitropolitul ţării şi boierii cei mai de seamă – vel Aga, vel Armaşu, vătaful de aprozi, v. Armaşu, g. Armaşu, Vornicii de poartă, Izbaşa de Divanu, paicii, ciohodarii – fiecare după rânduiala avută; dar şi boierii mazili. Se subliniază că de la domnia a doua a lui Mihai Vodă, obiceiul „vechi” s-a schimbat de când la divan dreptul de judecată maximă a fost atribuit domnului. În vremea veche, se obişnuise ca judecata să se ţină în spătărie, iar deciziile să le ia poporul cu uşa deschisă. Pentru citirea scrisorilor şi a actelor legate de moşii, era necesar ca logofătul al treilea să fie cunoscător de limbă slavonească şi, de asemenea, să aibă lângă el cinci sau şase uricari care să citească şi să scrie în slavonă orice ar fi fost necesar. Pentru ca divanul să funcţioneze, se menţionează că era nevoie de credinţa domnului întru dreptate şi se aminteşte, precum în discursul cantemiresc de mai sus, de justeţea rânduielii dintre slujbaşii cu drept de judecată: vornicii cei mari, pârcălabii tuturor ţinuturilor, boierii cei mari, vel logofătul şi vel comisul.

Ceremonialul stradal. Lumea de la curtea domnească se face cunoscută cititorului prin menţiunile pe care Cantemir le inserează în traiectul său narativ, prin informaţiile preţioase despre rânduiala de la alaiurile cele mari şi de la ospeţele domneşti, precum şi despre aşezarea în biserică aşa cum erau ele prezentate. Fundamentele pe care se clădeşte universul moldovenesc aflat sub influenţă otomană sunt fastul şi splendoarea, codul şi specificitatea vorbirii, desfăşurarea evenimentelor publice având loc în văzul unor spectatori ce aparţin aceloraşi structuri interne din protocolul împărătesc. Ceremonialul devine substanţa de fond,

[17] *Ibidem,* p. 174.

pe care se ţese această pânză a puterii împletite cu laicul şi religiosul, cu rostirea înaltă şi simţămintele şi mărturiile unui privat identificabil în ţinuta ritică din viaţa de zi cu zi.

Şi pentru că ele devin repere ale intenţiei culturale de moment, stabilirea exactă a modului în care domnitorul – imaginea centrală de pe scenă – ieşea din cetate pentru participarea la slujbele religioase sau pentru războaiele, care erau comune vremurilor, este semnificativă pentru identitatea noastră. Motivul ieşirii din cetate încurajează ceremonialul de stradă, creat prin rânduiala aleasă a alaiului. În frunte, păşeau de obicei căpeteniile oştenilor, urmate de acelea ce purtau steagurile călărind, iar între cete se lăsa loc în tot acest marş ce însemna spectacol public. În urma lor, mergeau oştenii în linie dreaptă, călăraşii şi umblătorii cu vătafii lor, caii duşi de căpăstru în faţa cărora se etalau tuiurile, apoi urmau feciorii domnului, domnul însuşi care stătea „mai îndărăt" ca să se vadă că este în centrul tuturor, însoţit de paici şi urmat de comişi, vătafi slujitori, postelnicul cel mare cu ceilalţi postelnici, câte patru bulucbaşi de fiecare latură a domnului, oşteni cu leafă, ceauşi mergând drept şi în acelaşi pas cu toţii. Spătarul mergea în spatele domnului purtând armele sale, iar pe el îl urmau slujitorii de taină – cămăraşii, paharnicii, ciohodarul, medelnicerii. După aceştia, se constituia un alt rând al vătafului de copii, adică al mai marelui cămăraşilor cu cămăraşii săi, păhărniceii şi stolniceii. Se remarca apoi sangeacul cel mare şi alte două steaguri primite de domn la înscăunare, iar după aceştia se zăreau tubulhanaua şi muzica ienicerilor, armaşii, boierii cei mari, cei de starea a doua şi a treia, boierii mazili, finalul alaiului fiind alcătuit din slugile boiereşti, târgoveţii şi negustorii. Şi dacă alaiul se deplasa pentru război, urmau şi tunurile lângă care mărşăluiau şătrarul cel mare, căpitanul dărăbanilor, puşcaşii, tunarii însoţiţi de merinde şi cele de folosinţă.

Ceremonialul religios. Dacă domnul se deplasa însă pentru slujbele religioase, când ajungea la poarta bisericii toată călărimea se dă la o parte şi îşi pleca capetele ca să treacă domnul, în timp ce i se ura de către ceauşi „să trăiască întru mulţi ani", iar el descăleca la intrarea în lăcaş. De aici, ritualul bine cunoscut se continua prin întâmpinarea pe care i-o făcea mitropolitul şi toate celelalte părţi ce constituiau ceremonialul religios: sărutarea Evangheliei, cântările specifice, închinarea la icoane, mersul în amvon, unde nu le era permis accesul decât domnului şi preoţilor, aşezarea voievodului care se făcea conform protocolului:

„lîngă stâlpul din dreapta, înlăuntrul bisericii, se află strana domnului, cu trei trepte şi împrejmuită cu zăbrele frumos lucrate şi poleite cu aur. Amândouă laturile ei sunt împodobite cu stema domnească. Deasupra se vede o coroană poleită cu aur, sub care se află icoana sfântului pe care domnul şi-l alege păzitor. În faţa ei, lângă stâlpul din stânga bisericii, este o altă strană pentru coconii domnului, asemenea cu strana domnului, cu deosebire că are numai două trepte"[18].

Protocolul din timpul slujbelor religioase prevedea, de asemenea, ca lângă domn să fie aşezată la locul ei toată înşiruirea alaiul necesar. Spătarul cel mare stătea la dreapta sa, ţinând spada pe umăr şi buzduganul în mână, postelnicul era aşezat la stânga, cu toţi postelnicii îndărăt, ţinând ceremonios toiege în mâini, fiind urmaţi şi de alţi slujitori. Către altar, se continua rânduiala cu oamenii bisericii, de-a dreapta domnului stăteau mitropolitul cu episcopii, egumenii şi stareţii mânăstirilor, urmaţi şi de vistiernicul cel mare a cărui atribuţie este de a înmâna dania de bani la miruit. În stânga, şirul se continua prin logofătul al doilea în a cărui atribuţie intra grija faţă de treburile mânăstireşti, şi logofătul de taină, care împărţea vinul sfinţit în timpul slujbei liturgice. Nu trebuie trecut cu vederea nici peste locul din dreapta stranei, pe care îl ocupau cântăreţii, moldoveni şi greci, care cântau în cele două limbi. Locul din spatele stranei era destinat boierilor de tot felul şi jupâneselor boierilor, cu

[18] Dimitrie Cantemir, *op. cit.* , p. 152.

dregătorii care stăteau înşiruiţi până în tinda bisericii şi se aflau chiar şi în afara ei. Lângă stâlpul de pe urmă, din partea dreaptă se afla strana doamnei, care avea trei trepte. Dacă doamna avea fiice, locul lor era între doamnă şi jupânesele boierilor. Şi de aici mai departe, şirul de slujbaşi îşi păstra rânduiala, în dreptul doamnei stând cămărăşiţele şi jupânesele de la curte, iar la stânga păzind-o doi vornici.

Din culisele tindei, se observa că singurul căruia îi era permis să îşi ţină capul acoperit în timpul actului religios era domnul, care şi-l descoperea numai atunci când se citea „Evanghelia", „Tatăl Nostru" sau „Crezul", dar şi când se cânta sau se citeau anumite vorbe sfinte. Anafura era împărţită de mitropolit doar persoanelor importante din încăpere, respectând ordinea ierarhică, iar la sfârşitul slujbei, tot alaiul lua parte la refacerea ceremonialului de plecare din biserică, boierii ieşind înaintea tuturor din biserică, încălecând şi aşteptând cu capetele descoperite până ce domnul îşi făcea ieşirea, cu aceeaşi pompă cu care intrase în lăcaşul religios.

Ceremonialul ospăţului. Cantemir îşi începe expunerea despre mesele de prânz ale domnului ce se puneau în sala cea mică sau uneori în cea a femeilor („gynaeceo"), la care participau câţiva dintre mesenii de la curte. În schimb, ospeţele mari creau pretextul unei descrieri amănunţite a divanului mic, spaţiul în care se înfăptuia ceremonialul legat de momentul gastronomic. În primul rând, tobele şi trâmbiţele anunţau sosirea bucatelor la masă de către stolnicii înaintea cărora mergeau vătaful şi stolnicul cel mare pentru a-i ajuta să le aşeze pe masă. Apariţia domnitorului crea prilejul rostirii unei rugăciuni, moment după care medelnicerul se îndeletnicea cu aducerea apei pentru spălatul pe mâini. Numai după aşezarea domnului, boierii şi ceilalţi sfetnici se aşezau la masă, iar bucatele pentru domn treceau mai întâi testul gustului de către stolnicul cel mare. Spectacolul gastronomic era acompaniat de răsunetul tunurilor când domnul începea să mănânce, dar şi de cântările din popor şi cele turceşti. Când paharnicul cel mare aducea vinul pentru băut, îi făcea şi el testul, asemenea stolnicului care încercase bucatele şi, după ce termina de „luat credinţă", toţi mesenii se ridicau în picioare şi închinau paharul spre domn. Era momentul când toţi marii boieri se aşezau la masă, de aceea spătarul cel mare îi dădea spada spătarului al doilea, să o ţină la spatele domnului, la fel procedând toţi slujbaşii care erau de starea întâi cu ceilalţi succesori ai lor. Pentru cei din urmă, domnul dădea masă într-o odaie de alături, de aceea se obişnuia a le da câte un blid cu mâncare, după ce aceştia îndeplineau ritualul sărutării mâinii domnitorului.

Straja mesei era asigurată de armaşii care vegheau de la capătul acesteia, cu buzduganele ţinute pe poziţia standard, conferind sentimentul de securitate. Până şi ordinea paharelor de vin băute părea să fie parte din acest protocol al ospăţului, căci după ce se înfierbântau, începeau să deşerte cu toţii un pahar mare de vin pentru Dumnezeu. Apoi pe cel de-al doilea îl beau şi-l închinau sultanului, iar pe cel de-al treilea îl bea mitropolitul spre cinstirea domnului, care atunci când îi pomenea numele, îi determina pe toţi boierii să se ridice de la masă şi să se aşeze în ordinea lor obişnuită în divan, până ce se termina rugăciunea.

Când domnul ducea paharul la gură şi se auzea bubuitul tunetelor afară, amestecându-se cu muzica din încăpere, însemna că venise momentul în care mitropolitul obişnuia să verse vinul din paharul său de argint , iar în acelaşi mod boierii îşi goleau şi ei paharele, iar apoi mergeau de sărutau mâna domnului. Acesta era momentul când găseau prilejuri diferite de a închina în cinstea coconilor, doamnei etc., protocolul strict de la ospăţul domnesc fiind respectat întocmai de domnitor:

„Fiindcă domnul nu obişnuieşte să se scoale de la masă până când nu se aduc sfeşnicile, pe care le aşează medelnicerul cel mare, când toţi oaspeţii se scoală şi se închină în faţa domnului. Când domnul îşi pune şervetul pe masă însemnează că ospăţul s-a isprăvit. Postelnicul cel mare, înţelegând aceasta, loveşte în pământ cu toiagul de argint pe care îl

poartă în mână; la acest semn toţi cei care se mai pot ţine pe picioare se scoală îndată (...) Când se scoală domnul, medelnicerul îi aduce apă şi un ştergar. Mitropolitul rosteşte rugăciunea şi, după ce domnul îşi face de trei ori semnul crucii, se întoarce către boieri şi, cu capul gol, îşi ia rămas-bun”[19].

Despre tradiţia darurilor şi a ospeţelor, sunt consemnate informaţii preţioase la Gheorgachi, cu referire la obiceiul vechi de a se face masă mare în Spătărie. Când se aşeza domnul la masă, se făcea „şănlic”, auzindu-se tunurile şi trâmbiţele. Medelnicerul cel mare, îmbrăcat în caftan nou, servea apă domnului la masă, umplându-i blidul cu „lingura cea mare de argint”, după care urmau a fi aduse preparatele din vânat. Marele clucer se ocupa „mezeluri”, iar vel vameşul de „confeturi”. La închinatul paharelor, se făceau urări către împărat, către domn şi chiar către soţia acestuia. Pahare de vin primeau şi protopsaltul şi cântăreţul II, meterhaneaua sau fanfara militară şi tarafurile de ţigani fiind sub ascultarea marelui armaş. Procedându-se asemănător discursului cantemiresc, când se aduceau sfeşnicele aprinse de marele medelnicer, era semn că ospăţul se apropia de sfârşit.

În prima zi a Anului Nou, avea loc ospăţ în Sala Tronului şi exista obiceiul ca, dacă vreunul dintre comeseni va strănuta la masă, să i se aducă din partea domnului un pahar de vin şi i se dăruia şi o bucată de postav fin şi una de atlas. Strănutul nu trebuia să fie stârnit, căci acel boier ar fi urmat să fie luat în râs de ceilalţi. În schimb, dacă strănuta domnul, marele vistier trebuia să dăruiască un brocart de aur pentru o haină.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, ospeţele copioase sunt înlocuite cu o trataţie mai uşoară. Boierii erau serviţi cu „vutcă, confeturi şi cafea”, pe fondul sonor al bubuiturilor de tun şi al muzicii de fanfară. Ospăţul se sfârşea prin închinarea în faţa domnului, se întindea un covor la picioarele sale, iar toţi boierii veneau să îngenuncheze şi îi sărutau mâna. Del Chiaro, secretarul lui Nicolae Mavrocordat, consemnează pe la 1717, o altă ceremonie care se făcea în prima zi a anului şi aducea multă veselie comesenilor. După încheierea ospăţului, era adusă o plăcintă mare în care fuseseră băgaţi bănuţi de aur şi diferite bilete având scrise cuvinte ce arătau semn bun sau rău în acea zi de început de an. Ceea ce era trecut pe bilet se citea în faţa tuturor, iar domnul adăuga câte o vorbă de duh spre hazul adunării atunci când era cazul. Obiceiul plăcintei cu răvaşe era adus de la Constantinopol şi se practica şi la masa doamnei, unde se adunau soţiile dregătorilor. Înainte de sfârşitul petrecerii, domnul dăruia fiecărui sfetnic şi boier de starea întâi câte două pahare de argint, iar celor de starea a doua câte unul singur. Paharele erau umplute cu vin – ceea ce simboliza sângele lui Hristos -, iar dregătorii le goleau stând, pe rând, în genunchi în faţa domnului, cu capetele descoperite. Acesta era un ritual prin care boierii, proaspăt aşezaţi în funcţii, promiteau credinţă domnului.

Ceremonia ospăţului a prezentat interes şi pentru alţi cărturari ai vremurilor trecute şi este cunoscut faptul că la curtea lui Brâncoveanu strălucea pe masă argintăria, că se întrebuinţau şervete cu flori de mătase sau de fir, iar prezenţa furculiţelor în actul gastronomic atestă atitudinea de superioritate faţă de contemporanul său, Ludovic al XIV-lea:

„care refuza să se servească de acest instrument, folosind degetele pentru tocăniţa de pasăre, în timp ce alţii utilizau doar lingura şi cuţitul”[20].

Pe lângă podoabele utile, sfeşnice bătute din argint ori din aramă, diverse figurine ce înveseleau ochiul, erau aşezate lighenele de argint folosite pentru spălatul mâinilor înainte şi după mâncare cu o apă bine mirositoare, aşa cum aflăm din relatările lui De la Croix.

[19] Dimitrie Cantemir, *op. cit.* , p. 157.
[20]Dan Horia Mazilu, *op. cit .*, p. 208.

În capitolul al VII-lea, din partea a doua a „Învăţăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie", intitulat „Iar a lui Neagoe voevodul învăţătură către fie-său Theodosie şi către alţi domni, către toţi, cum să cade domnilor să şază la masă şi cum vor mânca şi vor bea", se constituie unul dintre primele texte din literatura românească, considerat o etichetă de Curte ce se focusează asupra meselor colective şi ospeţelor, fiind în fond prilejuri pentru apariţia publică a domnitorului. Dintre preocupările importante, sunt amintite regulile cu privire la aşezarea la masă, dispunerea participanţilor în funcţie de poziţia pe care o deţineau în societate fiind menţionată în sfaturile adresate lui Theodosie, dar şi obiceiul de a însoţi banchetele domneşti cu muzică, la care domnitorul trebuia să dea dovadă de cumpătare pe toată durata mesei:

„când şăzi la masă şi vei să-ţi aşezi la masă boiarii cei mari şi cei ai doilea şi cei mai mici şi pre alţii pre toţi, iar tu de atuncea să le păzeşti locurile…"[21].

Privite ca un spectacol public sau o formă de manifestare a puterii, aceste momente de la curtea domnească sunt descrise de călătorii străini, de la care aflăm şi de obiceiul vânătorii domneşti, când în preajma Crăciunului domnitorul poruncea să se bată toba pentru a aduna slujitori şi a alcătui un alai mare, care să meargă înaintea caleştii domneşti. Convoiul, acompaniat de slujitori ce suflau în trâmbiţe şi goarne, forma de fapt alaiul de oşteni, iar seara domnul urma să se întoarcă cu mare pompă, în spatele trăsurii domneşti fiind carele încărcate cu vânat din care avea să se pregătească ospăţul de Crăciun. La Cantemir, vânătorile domneşti sunt văzute ca un moment de cinste pentru moldoveni şi scot la iveală nu doar îndeletnicirile trupeşti ale acestora, ci constituie şi prilejul unui sentiment de regăsire a identităţii naţionale.

Pentru că timpul pare că, la începutul de veac XVIII, era împărţit între obiceiurile „vechi" şi „noi" care se instalaseră o dată cu regimul fanariot, dar şi pentru că petrecerile şi ospătatul nu mai percepeau măsura, „domnii următori" au stabilit ca vremea vânătorii să se facă înaintea celor patru mari posturi ale anului, după tradiţia creştină. La marele eveniment domnesc, se adunau ţăranii cu miile pentru a goni fiarele din păduri, urmând ca vânătorii însoţiţi de câinii de vânătoare să stea la pândă şi să prindă cu laţul toate animalele alungate de ţipetele ţăranilor. La isprăvirea evenimentului, ce era bun de mâncat ajungea la cuhnea domnească, iar ce nu era bun pentru ospăţ era împărţit slujitorilor capabili de meşteşugul pieilor. În obiceiul domnului de a-i recompensa cu bacşiş pe vânătorii cei mai sârguincioşi, se întrevede o tendinţă otomanicească, întrucât domnitorii din timpurile trecute nu recurgeau la astfel de mobiluri:

„Cine prinde un iepure dobândeşte bacşiş (aşa se numesc în limba turcească aceste mici daruri) de 25 de aspri; cine prinde o vulpe, 60 de aspri; pentru un porc sălbatec, un taler; pentru un urs, un galben; iar pentru o ciută 80 de aspri"[22].

În figura domnitorului sunt convertite toate simbolurile societăţii care îl înconjoară, atitudinile sale reflectând elementele vieţii de curte ce se lasă văzute pe scena publică şi în spaţiul privatului. Toate ipostazele surprinse de marii cronicari ori scriptori ai veacului conduc la evidenţierea unor scene „din culisele" lungului şir de relaţiuni din literatura voievodală şi, implicit a literaturii române vechi. Pe de altă parte, literatura principilor este reprezentată excelent prin literatura de ceremonial, ale cărei funcţii se concentrează pe atestarea autorităţii domneşti şi a puterii, în concept şi capacitate de exercitare. Prin urmare, programele voievodale din veacul al XVIII-lea au constituit un centru de interes pentru evidenţierea

[21]Dan Horia Mazilu, *op. cit.* , p. 198.
[22] Dimitrie Cantemir, *op. cit.* , p. 160.

elementelor de ceremonial, din moment ce principiul patrimonalităţii statale îi caracterizează pe toţi deţinătorii de putere.

BIBLIOGRAPHY

Basarab, Neagoe, *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie,* Bucureşti-Chişinău, Editura Litera Internaţional, 2001

Bădescu, Laura, *Literatura română veche: Repere semnificative,* Piteşti, Editura Universităţii din Piteşti, 2004

Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981

Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688-1821),* volumul al II-lea, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1968

Lemny, Ştefan, *Cantemireştii. Aventura europeană a unei familii princiare din secolul al XVIII-lea*, Iaşi, Editura Polirom, 2013

Simonescu, Dan, *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi, 1762*, Bucureşti, Editura Fundaţia Regele Carol I, 1939

OCTAVIAN PALER'S POETICS BEFORE HIS EDITORIAL DEBUT

Aurelia-Gabriela Ardusătan (Vanca)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Between 1958 - 1963 Octavian Paler's poetics was diverse and, obviously, it comprised more than those poems enslaved to the totalitarian regime. Actually, like any human being " under the burden of times ", the author had to write his literary works in that specific manner enforced by the political regime. Today they are not under debate mainly because they did not reflect his perspective of the world, nor did they define his role in the history of Romanian literature.
His contribution to the Radiotransmission is doubled due to his poetry. Octavian Paler's poems are hardly studied and this aspect becomes more obvious especially when the newspapers of those days are taken into account. What are the tackled themes? What motifs become recurrent elements and can be found in his subsequent poetry? To what extent does he stay loyal to his own self under the historical, cultural and political circumstances? These are ordinary questions demanding pertinent answers.

Keywords: "circumstances", "poetry", "political regime", "themes" and "perspective".

Octavian Paler se lasă mereu intuit, dar niciodată cunoscut cu adevărat.

Cu siguranţă, contribuţia lui pe plan cultural nu se poate minimaliza, reducându-se la necesarele compromisuri impuse de o vreme a „mersului pe sârmă", aşa cum a fost la noi perioada comunistă. De fiecare dată, prin funcţiile publice pe care şi le-a asumat, el s-a pus în slujba celorlalţi, rămânând fidel unei deontologii intransigente. În acest mod se explică supravegherea din ce în ce mai acerbă din partea organelor de control şi, în 1983, pensionarea sa forţată, pe caz de boală. Nu de puţine ori intră în conflict cu cei din conducerea Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, cărora le pretinde deopotrivă să-şi exercite prerogativele şi să se achite de obligaţiile ce le revin. Izolarea lui din viaţa literară de la finalul anilor '80 nu reprezintă, deci, o noutate, iar entuziasmul care i-a definit atitudinea postdecembristă se explică tocmai prin dorinţa-i utopică de a constata schimbări majore în comportamentul oamenilor dintr-o societate a cărei libertate a fost plătită cu sânge nevinovat.

În aceeaşi măsură, este impropriu a afirma că universul său poetic este deja descifrat odată cu analiza bine-cunoscutelor texte: poezia „Ulciorul" (1958), operele cuprinse în volumul „Umbra cuvintelor. Definiţii lirice" (1970), versurile care întăresc filonul filosofic din: „Caminante. Jurnal (şi contrajurnal) mexican" (1980), respectiv „Rugaţi-vă să nu vă crească aripi" (1994) şi „Poemele" de mai târziu (1998).

„Omul acela..." este un text din 1958[1], al cărui discurs valorifică potenţialul semnelor de punctuaţie şi al versului alb. Nu doar titlul, ci şi primul stih debutează cu puncte de suspensie, îndemnând la analiză şi autoanaliză. Lectorului i se propune o parabolă în versuri, fiindcă textul permite o lectură în registru simbolic. Astfel, „personajul" liric ipostaziază omul încarcerat care trăieşte, în deplinătatea senzorialului, experienţa claustrării. De îndată ce păşeşte pragul imaginar dintre exterior şi interior, întreaga viaţă-i este pecetluită:

„...Uşa celulei i-a tăiat paşii,
închizându-se după el ca un dosar sigilat".

Desprinderea este mai mult de natură interioară decât spațială, fiindcă întregul registru stilistic se bazează pe corespondențe. Fixată pe o axă a trecutului, experienţa lui carceral este adusă în prim-planul discursiv, în acelaşi loc unde distanţa dintre instanţele comunicării

[1] Octavian Paler, *Omul acela...*, „Luceafărul", Anul I, nr. 7, 15 octombrie 1958, p. 5.

artistice se estompează. Ideea este susţinută la nivel paratextual, fiindcă însuşi titlul alătură un substantiv comun articulat hotărât cu un atribut al depărtării, atenționând, în fapt, similaritatea care există între „acela” şi publicul receptor. „Omul acela eşti tu”, pare a afirma Octavian Paler, mai ales atunci când trece de la folosirea persoanei a III-a la persoana a II-a gramaticală, numărul singular. Procedând astfel, autorul suprapune planurile, propune o schimbare de perspectivă şi induce un sentiment de empatie prin identificarea sinelui în figura generică propusă de discursul liric:

„îţi este îngăduit să mai pronunţi o singură silabă,
ani de zile doar aceeaşi silabă [...]
şi nu poţi să afli”.

Tot nivelul morfologic evidenţiază pendularea între libertate şi constrângere, între puterea de salvgardare a cuvântului şi conştientizarea insignifianței propriei persoane repudiate de normele sociale. Pentru a-i accentua sentimentul acesta al nimicniciei, decorul şi elementele cadrului natural dobândesc proprietăţi umane: uşa îi pecetluieşte destinul şi o singură frunză stingheră îi măsoară vremelnicia:

„Un copac necunoscut
îi arăta din curte cu degetul timpului”.

Antinomia dintre răceala încăperii şi flacăra universului lăuntric este ilustrată abia în ultima parte a textului, unde, urmând un fir epic evident, se dezvăluie motivul surghiunului, ireconcilierea dintre regimul politic şi propria-i opţiune ontologică:

„Nu-i cunosc numele.
Ştiu doar că l-au adus aici
pentru că era comunist”.

Finalul contrariază, șochează, fiindcă numai la acest calificativ nu s-ar fi aşteptat nimeni, mai ales că, în urmă cu doar câteva versuri, textul părea să prezică altceva:

„Omului care a stat aici
îi încălzea dragostea pentru ţară
fiecare picătură de sânge”.

La începutul lunii martie a anului următor, revista „Luceafărul” aduce o „Scrisoare de dragoste”[2], dar nu una tipică, deoarece referentul este Dobrogea, căreia i se evidenţiază unicitatea şi rolul de matcă a identităţii naţionale. Discursul personificator se transformă în imn, iar reperul geografic este propus ca pretext pentru a releva importanţa cunoaşterii trecutului. Nisipurile, fântânile şi salcâmii devin laitmotive, purtând povara amintirilor. Durerea transpare, în acelaşi regim compoziţional, tot în a doua parte a textului, unde se deplânge incapacitatea insului de a se regăsi în prezentul înstrăinat:

„Acolo-ţi găsesc doar amintirile,
urmele paşilor vechi”.

Reconectarea este greoaie şi, treptat, se reduce la o aspiraţie imposibil de materializat:

„Ca să te-ntâlnesc trebuie să mă uit pe ferestrele caselor noi [...]
Numai ochii tăi
rămân visători şi adânci,
adânci ca fântânile tale”.

„Dimineaţă de sărbătoare”[3] schimbă registrul prin opţiunea pentru mediul citadin. De această dată, răsăritul pare a reitera cultul personalităţii impus de regimul comunist:

„Dimineaţa salută oraşul
cu salve solemne de lumină.
Şi oraşu-i răspunde...”.

[2] *Ibidem, Scrisoare de dragoste,* „Luceafărul”, Anul II, nr. 5 (16), 1 martie 1959, p. 11.
[3] *Ibidem, Dimineaţă de sărbătoare,* „Luceafărul”, Anul 2, nr. 9 (20), 1 mai 1959, p. 5.

Totodată, sirenele devin sinestezii, adevărate „steaguri sonore”. În faţa acestui spectacol, omul se conformează, ocrotind, în acelaşi timp, în suflet, dezideratul unităţii de neam şi speranţa de mai bine:

„Şi trecem pe sub ecourilor lor, în coloane,
ca pe sub un arc de triumf”.

Finalul poemului este construit pe baza recurenței, înglobând cuvintele-cheie ce defineau ideologia totalitară din acea vreme:

„Salve solemne
bat la porţile viitorului,
bat în aurul visului,
bat la porţile comunismului”.

„Ştiu...”[4] avertizează de la început cu privire asupra notei sale solemne. Autorul închină o adevărată odă comuniunii omului cu natura, aceasta din urmă încredințându-i secrete seculare. Nu lipsesc, bineînţeles, elementele din repertoriul consacrat: figura inginerului care construieşte, prin industrializare şi strămutare, viitorul patriei, pământul roditor care asigură o holdă bogată, vinul de Murfatlar, salvele din 23 August, chipul „omului nou”:

„E melodia pământului şi a timpului meu / [...]
a omului comunist...”.

Apelativele acestei întrupări a unui filigran sonor sunt disonante: „gravă”, „optimistă”, „visătoare”, „dulce” şi „tulburătoare”. Se distinge iarăşi discrepanţa dintre lumea de odinioară şi cea contemporană, fiindcă la antipodul noului imn se poziționează elementaritatea naturii:

„Ştiu
o melodie pe care n-a ştiut-o harfa de bronz a pădurilor niciodată...”.
„Ştiu
o melodie pe care n-a ştiut-o strămoşul cu fluierul trist”.

„Cămila albastră”[5] este prefațată de o explicaţie, care explică sintagma cu rol metaforic. Apelând la timpuri imemoriale, autorul se descotorosește de orice podoabă ideologică şi aduce un omagiu râului Ciu, simbol al luptei împotriva deşertului, a lipsei de speranţă şi elan vital. Mai târziu, vor deveni elemente constitutive ale imaginarului palerian, regăsindu-se deopotrivă în versuri, eseistică sau romane:

„Din noaptea aceea când cămila albastră
a învins singurătăţile de nisip prima oară
după ce o mie de ani
o mie de veacuri,
se culcase acolo să moară”.

Textul din 1960, „Iarnă, 1933”[6], cu siguranţă nu poartă amprenta autobiografiei, întrucât, în acel an autorul avea abia 7 ani. Deşi vrea să recontextualizeze, apelând la o durată anterioară, ancorarea referenţială în realitatea imediată pare plauzibilă. În acest sens, extrapolând, putem crede că face trimitere la execuția lui Oliviu Beldeanu[7] în penitenciarul Jilava. El se ocupase de înarmarea grupului ce îşi alesese ca ţintă legația PRR din Berna, bănuită că ar fi făcut spionaj pentru URSS:

[4] *Ibidem, Ştiu...*, „Luceafărul”, Anul 2, nr. 15 (26), 1 august 1959, p. 5.
[5] *Ibidem, Cămila albastră,* „Luceafărul”, Anul II, nr. 20 (31), 15 octombrie 1959, p. 5.
[6] *Ibidem, Iarnă, 1933,* „Tribuna”, Anul 4, nr. 7, 18 februarie 1960, p. 6.
[7] Tudor Matei, „La 18 februarie 1960 a fost executat Oliviu Beldeanu, unul dintre atacatorii atacului anticomunist asupra legaţiei RPR de la Berna”, în „Active news. Ştiri necenzurate”, https://www.activenews.ro/cultura-istorie/La-18-februarie-1960-a-fost-executat-Oliviu-Beldeanu-unul-dintre-autorii-atacului-anticomunist-asupra-legatiei-RPR-de-la-Berna-96240 (consultat în 9 mai 2024).

„Zăpezile stinse,
aceste zăpezi care troienesc înserarea şi strada,
nu vor putea stinge şi focul
pe care-l acoperă cenuşa lor albă:
Sângele căzut aici va arde zăpada”.

Totodată, poezia cutremură prin capacitatea ei vizionară, anticipând parcă revoluţia din 1989:

„Da sângele acesta va arde zăpezile
şi atunci va izbucni peste ele
primăvara aşteptată de mult...
Un ceas măsoară tăcerea şi iarna.
Şi-l ascult...
Ceasul bate mereu.
Şi-l ascult...”

„Scrisoare către prieteni”[8] aminteşte de Lucian Blaga, ce preamărea sacralitatea şi armonia universului rural, oprindu-se şi asupra condiţiei de însingurat în mediul citadin unde s-a regăsit transplantat fără voia lui:

„Eram ecou rătăcit dintr-o doină
din munţii mei dragi şi albaştri
şi treceam neştiut
pe sub caişii electrici ai acestui oraş.”

Strofa finală, adăugată doar pentru a fi o concesie adusă rigorilor tipografice, descumpănește prin artificialitate:

„Dar n-am mai fost singur şi slab
când am simţit lângă fruntea şi visele mele
steagul de viaţă şi luptă-al Partidului meu.”

„Rânduri pe nisip”[9] reiterează povara singurătăţii, necesitatea unor certitudini şi anunţă motivele de mai târziu, aşa cum se regăsesc în „Umbra cuvintelor. Definiţii lirice”: nisipul, lacrima, piatra, vântul şi amintirea:

„Poate că nisipul din palmele mele
a fost singurătatea strigată pe culmi
sau lacrima tăcută de piatră
căzută pe un drum fără rost.”

Luna iunie a anului 1963[10] este semnificativă graţie publicării mai multor texte lirice paleriene: „Se construiesc viori”, „Ca un cântec de leagăn”, „Tablou vechi provincial”, „Frumoşi şi limpezi trandafirii” şi „Ediţie specială”. Octavian Paler se îndepărtează de tema tanatică şi valorifică filonul filosofic. În mâini abile, viorile îşi vor apropria, treptat, atât visul şi visarea, cât şi agonia şi extazul, prefigurând amalgamul de trăiri umane:

„Se construiesc viori să le ducem cu noi [...]
acolo unde gândul poetului
intră în schimbul de noapte ascultând respirația ţării.
Se construiesc viori, pentru cântecele şi visele noastre”.

Somnul inocent al copilului este vegheat de cântecul de leagăn al zilei şi al năzuinţelor unui întreg popor:

„Peste pleoapele lui, flori ostenite
ţara întreagă se-apleacă uşor”.

[8] *Ibidem, Scrisoare către prieteni,* „Luceafărul”, Anul 6, nr. 9, 27 aprilie 1963.
[9] *Ibidem, Rânduri pe nisip,* „Luceafărul”, Anul 6, nr. 11, 25 mai 1963.
[10] *Ibidem*, „Tribuna”, Anul 7, nr. 26, 27 iunie 1963, p. 6.

În acelaşi timp, neodihna maturului îşi are rădăcinile în istorie, dar îşi găseşte astâmpărul odată cu rememorarea primei iubiri:

„Aceste locuri ţi-au păstrat
în ciuda toamnelor şi-a firii
(ce dragi îmi sunt şi pentru asta!)
aceste locuri ţi-au păstrat
frumoşi şi limpezi, trandafirii."

Primăvara îl impresionează prin ghioceii percepuți ca niște flori de porțelan viu, anunţând o nouă speranţă.

În 1963, pe aceeaşi pagină unde Nina Cassian publica „Jocul de-a portocala", Octavian Paler anunţa un „Amurg"[11]. Sinesteziile descriu un tablou citadin autumnal şi romantic:

„Sunete galbene cad încet pe asfalt,
peste vorbe de dragoste foi de linişte curg".

Asupra lui planează covârşitoare vina unui destin condamnat la uitare. Racordarea la realitate poate fi de folos şi în acest caz. Deşi în 3 ianuarie, prin Decretul 5, au fost graţiaţi 2543 de deținuți politic, în 5 februarie murea, în Penitenciarul din Râmnicu Sărat, Ion Mihalache, arestat în data de 14 iulie 1947 şi acuzat de trădare:

„Dar la muzeul durerilor vechiului burg
amurgul din rana unei foi de cais
se aşterne pe geam,
ca o pecete de ceară,
pe un dosar judecat şi închis."

Opera „Dimineaţă de august"[12] conturează mitologia personală a lui Octavian Paler. Întrepătrunse, figura maternă şi cea paternă domnesc peste imaginarul nocturn de o mare putere evocatoare:

„Morile nopţii au măcinat făină neagră
Lângă mâinile trudite ale mamei".

Stih cu stih, abstractul se alătură concretului, metafora complinește senzorialul, iar repetiţia ancorează devenirea în matricea rurală:

„lângă mâinile mamei,
lângă întrebările tatei,
lângă dragostea mea,
în sat şi în ţară."

În mod cert, perioada 1958-1963, prea puţin cunoscută publicului larg, merită atenţia noastră, deoarece, încă de pe atunci devenea evidentă nevoia lui stringentă de a comunica pentru a se comunica şi pentru a înlocui singurătatea cu solidaritatea: „Eu nu doresc să fiu decât un scriitor care, din când în când, iese din singurătate, pentru a spune ce crede"[13].

BIBLIOGRAPHY

1. Matei, Tudor, „La 18 februarie 1960 a fost executat Oliviu Beldeanu, unul dintre atacatorii atacului anticomunist asupra legaţiei RPR de la Berna", în „Active news. Ştiri necenzurate", https://www.activenews.ro/cultura-istorie/La-18-februarie-1960-a-fost-executat-Oliviu-Beldeanu-unul-dintre-autorii-atacului-anticomunist-asupra-legatiei-RPR-de-la-Berna-96240.

[11] *Ibidem, Amurg,* „Tribuna", Anul 7, nr. 31, 1 august 1963, p. 6.
[12] *Ibidem, Dimineaţă de august,* „Tribuna", Anul 7, nr. 34, 22 august 1963, p. 5.
[13] Octavian Paler, *Scriitorul Octavian Paler despre rolul intelectualului în societate,* https://corinavictoriasein.wordpress.com/2015/04/16/rolul-intelectualului-in-societate-cu-octavian-paler/.

2. Paler, Octavian, *Amurg*, în „Tribuna”, Anul 7, nr. 31, 1 august 1963.
3. Paler, Octavian, *Cămila albastră*, în „Luceafărul”, Anul II, nr. 20 (31), 15 octombrie 1959.
4. Paler, Octavian, *Dimineaţă de augu*st, în „Tribuna”, Anul 7, nr. 34, 22 august 1963.
5. Paler, Octavian, *Dimineaţă de sărbătoare*, în „Luceafărul”, Anul II, nr. 9 (20), 1 mai 1959.
6. Paler, Octavian, *Iarnă, 1933*, în „Tribuna”, Anul 4, nr. 7, 18 februarie 1960.
7. Paler, Octavian, *Omul acela...*, în „Luceafărul”, Anul I, nr. 7, 15 octombrie 1958.
8. Paler, Octavian, *Rânduri pe nisip*, în „Luceafărul”, Anul 6, nr. 11, 25 mai 1963.
9. Paler, Octavian, *Scrisoare către prieteni*, în „Luceafărul”, Anul 6, nr. 9, 27 aprilie 1963.
10. Paler, Octavian, *Scrisoare de dragoste*, în „Luceafărul”, Anul II, nr. 5 (16), 1 martie 1959.
11. Paler, Octavian, *Scriitorul Octavian Paler despre rolul intelectualului în societate*, https://corinavictoriasein.wordpress.com/2015/04/16/rolul-intelectualului-in-societate-cu-octavian-paler/.
12. Paler, Octavian, *Ştiu...*, în „Luceafărul”, Anul 11, nr. 15 (26), 1 august 1959.
13. „Tribuna”, Anul 7, nr. 26, 27 iunie 1963, p. 6.

DISCOURSE TRADITIONS IN CREANGĂ'S FAIRY TALES. NARRATIVE PLAN VS. DIALOGUED PLAN

Elvira Buzoianu-Ambrinoc
PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitești University Center

Abstract: Regarding discourse traditions, a theoretical point of view was formulated by Johannes Kabatek, but the concept has its origin in Eugenio Coseriu's theory of language, although the term in itself (Diskurstraditionen) was created by the German linguist Peter Koch. In this paper, we will use the notion of discourse traditions as a point of departure in analysing the difference between the narrative plan and the dialogued plan in Ion Creangă's fairy tales. Studying the style in Creangă's works, we will prove that the use of phraseologisms for artistic purposes leads to a more expressive dialogued plan, compared to the narrative one. The characters are created in a realistic manner, so that their way of speaking, which imitates the real dialogue from the countryside in northern Moldavia, represents a source of humour, orality, but also to an important means of characterization.

Keywords: phraseology; fairy tales; expressiveness; I. Creangă; G. I. Tohăneanu

1. Premise

Ca tradiție discursivă, basmul este un text eminamente narativ, fragmentele de dialog și de descriere venind în scopul dinamizării discursului, textul popular fiind sărac în mijloace artistice care să îmbogățească discursul de acest tip, accentul punându-se pe criteriile specifice genului, funcții detaliate de Propp în *Morfologia basmului*[1]. Creația lui Ion Creangă este destul de restrânsă, include o serie de opere inspirate din folclor, iar în acestea valorifică și un bogat fond frazeologic popular, explicabil atât prin originea țărănească a autorului, cât și prin tipul de text abordat. G. I. Tohăneanu, lingvistul gălățean care s-a ocupat de studiul artistic al prozei scriitorului moldovean, formulează ideea că prozatorul humulestean „este, înainte de toate, un narativ"[2], dar, cu toate acestea, stratul dialogat este mult mai bogat în *ziceri*, creând „atmosfera aceea de taifas, de bună voie și de șagă, în care vorbele de clacă înfloresc ca la șezătoare, bucurându-ne auzul"[3].

2. Tradiții discursive

2.1 Eugeniu Coșeriu susține că „*inovația* începe să aparțină limbii din momentul în care *începe să se răspândească*, adică să fie adoptată ca model de exprimare de către vorbitori."[4], nefiind de acord cu distincția antinomică inacceptabilă fapt lingvistic sincronic/ fapt lingvistic diacronic formulată de Ferdinand de Saussure.[5] Schimbarea este văzută ca „o permanentă construire a sistemului"[6], limbajul fiind *enérgeia*, realitatea dinamică a unei limbi putând fi surprinsă doar de istorie, cea care poate da seamă pentru modul în care s-au născut anumite fapte de limbă „ca actualitate a unei tradiții"[7]. Deci limba „se menține parțial identică cu ea însăși", dar „încorporează tradiții noi"[8], ceea ce îi conferă calitatea de sistem viu, cu istorie. „Vorbirea este ca un fel de pictură cu colaj simultan, adică, în parte este

[1] Propp, V.I., *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970
[2] p. 38, G.I. Tohăneanu (1969), *Stilul artistic al lui Ion Creangă,* Editura Științifică, București
[3] Ibidem, pp. 95-96.
[4] p. 225, E. Coșeriu (1997), *Sincronie, diacronie și istorie*, cap. VII, Editura Enciclopedică, București, 1997.
[5] Ibidem, p. 227.
[6] Ibidem, p. 237.
[7] Ibidem, p. 241.
[8] Ibidem, p. 247.

tehnică actuală și în parte sunt bucăți de vorbire deja existente și duse, ca să zicem așa, de tradiție, în toate aceste expresii, locuțiuni fixe, în proverbe, citate ș.a.m.d."[9].

2.1 Johannes Kabatek susține că „termenul de tradiții discursive a fost creat de Peter Koch în teza sa de abilitare (inedită) din 1987" [10], dar există o legătură evidentă cu teoria limbajului formulată de Eugeniu Coșeriu, deoarece și acesta din urmă a teoretizat istoricitatea, a vorbit despre „modelul tripartit al aspectelor lingvistice" [11]. În dialogul cu Nicolae Saramandu, Coșeriu apelează la Aristotel pentru a delimita în limbaj între ceea ce este *dynamis, energeia, ergon*: „Deci energeia, dynamis, ergon – activitate, potență (sau *saber*) și produs"[12].

3. Basmele lui Creangă

Creația beletristică publicată de Creangă este relativ de mică întindere, *poveștile* sale fiind publicate în doar cinci ani în revista junimistă *Convorbiri literare,* în perioada 1875-1879, basmele ocupând un loc important, chiar debutul scriitorului făcându-se cu *Soacra cu trei nurori,* sugerându-se astfel că acest tipar narativ este foarte bine stăpânit de autor și că poate valorifica limba vie a poporului într-un mod original, surprinzător și apreciat în cadrul cenaclului, trecând de cenzura critică a corifeilor. „Poveștile lui Creangă mențin intact, prin urmare, sensul milenar al luptei binelui cu răul, în feluritele lui versiuni posibile și cu invariabila victorie finală a binelui."[13] Cu toate acestea, geniul său face ca rezultatele să fie originale, adevărate mici nuvele: „Iar așa fiind, cum procedează de fapt Creangă? Generic vorbind, ca un mare interpret în fața unei partituri celebre. Având în față o partitură de Bach, de Mozart, de Chopin, nu poți să cânți esențialmente altceva decât ceea ce e notat acolo; dar poți – cu o înzestrare adecvată – să cânți mereu altcumva". [14]

Creangă are intuiție, folosește cuvintele, le lasă să se desfășoare în toată splendoarea lor, le determină „să-și dezvăluie latențele, să se însoțească după legi parcă numai de ele știute, să se întrajutoreze tot astfel spre a-și spori amețitor semantismul, să intre în alcătuiri sintactice de a căror dezinvoltură nici până azi lingviștii nu au încetat să se mire"[15]. Jean Boutière în *Viața și opera lui Ion Creangă,* susține că „expresii gata făcute, care se regăsesc, identice, la toți povestitorii, figurează în număr considerabil în poveștile lui Creangă"[16], acestea conferind o expresivitate deosebită discursului de tip basm.

În această privință, și Cristinel Munteanu consideră că Petre Ispirescu, unul dintre primii noștri scriitori de basme, „este tot atât de bogat în frazeologisme expresive ca și I. Creangă"[17], dar susține și faptul că la Creangă se poate face o distincție între planul narativ și cel dialogat, în ceea ce privește utilizarea frazeologismelor expresive, dialogul fiind mai bogat, chiar în scopul de a crea personaje autentice, pline de viață, credibile. Afirmația este susținută anterior și de G. I. Tohăneanu, cel care analizează în detaliu stilul artistic al lui Ion Creangă, oprindu-se asupra frazeologismelor, a tezaurului de *proverbe*: „Ceea ce ar trebui adăugat este că aceste *ziceri* abundă mai cu seamă în stratul dialogat, unde sugestia *rostirii* este, bineînțeles, precumpănitoare."[18]

---

[9] p. 55, E. Coșeriu (1994), *Arhitectura și structura limbii*, în *Prelegeri și conferințe,* Institutul de Filologie Română „A. Philippide", 1992-1993, Supliment al publicației Anuar de Lingvistică și teorie literară, Iași.

[10]p. 10, Kabatek Johannes (2015), *Tradiții discursive*, Studii, Nota autorului, Editori: Cristina Bleorţu, Adrian Turculeţ et alii, Editura Academiei Române, Bucureşti.

[11] Ibidem, p. 10.

[12] p. 66, E. Coșeriu (1996), *Lingvistică integrală*, Interviu cu Eugeniu Coșeriu realizat de Nicolae Saramandu, Editura Fundației Culturale Române, București.

[13] p. 124, George Munteanu, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, Minerva, București, 1976.

[14] p. 125, George Munteanu, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, Minerva, București, 1976.

[15] Ibidem, p. 136.

[16] p. 176, Jean Boutière, *Viața și opera lui Ion Creangă ,* Editura Princeps Edit, Iași, 2011.

[17] pp. 158-159, Cristinel Munteanu, *Frazeologie românească*, Institutul European, Iași, 2013.

[18] p. 95, G.I.Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Editura Științifică, București, 1969.

În esența lor, basmele au ca predominant planul narativ, iar descrierile (portrete sau tablouri), monologul și dialogul au întotdeauna o pondere mai mică. Portretele nu se remarcă prin „precizia contururilor”[19], dar capătă individualitate, semănând în mare măsură cu humuleștenii săi. Vom urmări în cele ce urmează modul în care se realizează expresivitatea cu ajutorul frazeologismelor în planul narativ și în planul dialogat.

3.1 Planul narativ

În narațiune este necesară fixarea în timp și în spațiu, iar Creangă folosește frecvent expresii populare, adesea metaforice, iar cu ajutorul lor realizează: circumstanțele, determinante temporale și spațiale: *din cea lume* – „și numai motanul ei din cea lume îi plângea de milă” (p. 82), [20]; „baba, care *se culcase odată cu găinile, se scula cu noaptea-n cap*” (p. 7); *a veni vremea să.../ acum mi-i / ți-i vremea* – „Nu trece tocmai mult, și vine vremea de însurat și feciorului celui mic.” (p. 7); *a fugi în lume* – „să-mi împrumute și iapa, să fug apoi cu ea în lume”(p. 33); durata acțiunii: *zi și noapte* – „De-aceea alerga singur zi și noapte în toate părțile” (p. 59); *o bucată de vreme* – „În sfârșit, trece ea așa o bucată de vreme, cât a fi trecut, și într-una din zile vine Dumnezeu la poartă” (p. 156); *zi și noapte* – „Și cum ajunge la poarta raiului, dinafară, se și pune acolo de strajă și stă neadormit zi și noapte, tot întru una, fără să se clintească din loc.” (p. 152), *de joi până mai de-apoi* – „se lua pe gânduri și amâna, din zi în zi și de joi până mai de-apoi” (p. 60); proiectarea în timpul fabulos: *de când lupii albi* – „D-apoi nu știți că mătuș- moartă de când lupii albi și s-a făcut oale și ulcioare, sărmana?” (p. 15), *de când lumea și pământul* – „vede și el ce nu se mai văzuse și se mai auzise de când lumea și pământul” (p. 70); timpul nedefinit: e*ra odată* – „Era odată o capră care avea trei iezi.”(p. 13); *într-o zi/ într-una din zile/ într-o bună zi* – „Într-o zi, capra cheamă iezii de pe-afară și le zice” (p. 13); delimitarea intervalului unor evenimente: *de la o vreme* –„Fug ei cât fug, și de la o vreme dracul pierde urma iepurelui.” (p. 36); *până la adânci bătrânețe* – „dacă ți-i voia să ai femeie cum trebuie și s-o duci cu dânsa până la adânci bătrânețe.” (p. 76); conturarea momentului zilei: *aproape de cântători* – „Dar, când aproape de cântători, Scaraoschi, căpitănia dracilor (...) pornește cu grăbire la locul știut, să le caute.” (p. 147); *de (cu) noapte(a)* – „Amu, într-una din zile, flăcăul se scoală de noapte” (p. 61); cronologia: *a-i sosi timpul cuiva/ la ceva* – „Ia, acum mi-e timpul...” (p. 14); *ziua de uncrop* – „În ziua de uncrop, Chirică zice lui Ipate:” (p. 76); *la urma urmei/ urmelor* – „Apoi, la urma urmelor, năpădiră asupra lui și-i mai trântiră în cap cu bolovani și cu ce-au apucat, până-l omorâră de tot” (p. 22); *în sfârșit* – „În sfârșit, dur la deal, dur la vale, unul mai dă, altul mai lasă, și Prepeleac mărită capra!” (p. 31); *a căuta vreme cu prilej* – „Și de-atunci căuta și ea vreme cu prilej ca să facă pe obraz cumătru-său.” (p. 19) .

Succesiunea dinamică a evenimentelor/ graba, „una din caracteristicile de seamă ale narațiunii lui Creangă o constituie mișcarea, trepidația, viteza” [21], intenția scriitorului fiind aceea de a vrăji cititorul, făcându-l să tresalte de emoție odată cu întâmplările ce se succed cu o rapiditate uimitoare, fără posibilitatea de a aluneca în plictiseală, deoarece nu are timp să se plictisească. Astfel, frazeologismele din planul narativ ajută la conturarea acestui vârtej de evenimente care duce cu sine personajele, dar, deopotrivă, și pe cititor: *a umbla valvârtej* – „baba, simțind asta, umbla valvârtej să-i gesească mireasă” (p. 6); *într-o/ în clipă* – „și umflă dracul iapa în cârcă și într-o clipă încunjură iazul de trei ori”(p. 35); *a se duce duluță* – „Când aproape-aproape să pun mâna pe dânsul, i-am pierdut urma, și te duci, duluță!” (p. 36); *a o rupe de fugă* – „Copiii și nevasta lui, când au văzut un bivol zburând pe sus, au rupt-o de fugă, înspăimântați.”(p. 41); *a o lua la papuc* – „Apoi o iè la papuc și hai, hai! Hai, hai!

[19] Ibidem, p. 38.

[20] p. 82, Ion Creangă, *Opere*, Ediție critică, note și variante , glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2018.

[21] p. 56, G.I.Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Editura Științifică, București, 1969.

Ajunge în sat, la frate-său”(p. 33); *a nu sta locului, cum nu stă apa pe pietre* – „Și cum s-a văzut flăcăul cu casă și avere bunicică, nu mai sta locului, cum nu stă apa pe pietre, și mai nu-l prindea somnul de harnic ce era.” (p. 59); *într-un buc* – „Ivan, atunci, își veni în simțire și într-un buc iese afară cu pușca la umăr, să vadă ce este.”(p. 152).

Frazeologismele expresive ajută și la conturarea modului în care se petrec evenimentele, a atitudinii personajelor în timpul acțiunii: *c-o falcă-n cer și cu una-n pământ* – „Atunci dracul pornește c-o falcă-n cer și cu una-n pământ și într-o clipă și ajunge la pusnicul Dănilă.” (p. 40); *a cârpi o minciună* – „și pe loc cârpește o minciună, care se potrivea ca nuca în părete” (p. 33); *a-și lua coada între vine* – „Apoi, nemaiavând ce face, își ie coada între vine și se întoarce la stăpânu-său” (p. 62); *a da în pârpăra însuratului* – „Dă, ce să-i zici? Dăduse și el în pârpăra însuratului.” (p. 74); *a se ține de cineva ca scaiul de oaie* – „Începe a se ține de fată ca scaiul de oaie.” (p. 75); *a avea orbul găinilor* – „oamenii boierului, care dau chiori unul peste altul, de parcă aveau orbul găinilor” (p. 148); *a fugi ca tăunul cu paiul* – „Și apoi, dându-i drumul, ‹‹na››! fuge și Scaraoschi după ceilalți, ca tăunul cu paiul...” (p. 149).

Vocea narativă alunecă frecvent spre adresarea directă, în ciuda narațiunii obiective predominante în basm, aspect ce decurge din preferința autorului pentru dialog. Trecerea de la narațiune la dialog se face uneori atât de firesc, aproape fără nicio avertizare pentru cititor, amintind, într-o oarecare măsură, de procedeele moderne, de stilul indirect liber care are ca efect suprapunerea planurilor narativ și dialogat. O astfel de situație este ilustrată în *Povestea lui Harap-Alb*:

„În ziua de ospăț, fetele împăratului s-au pus cu rugăminte pe lângă Spân să deie voie lui Harap-Alb ca să slujească și el la masă. Spânul, neputându-le strica hatârul, cheamă pe Harap-Alb de față cu dânsele și-i învoi aceasta, însă cu tocmala, ca în tot timpul ospățului să steie numai la spatele stăpânu-său și nici macar să-și ridice ochii la ceilalți meseni, că de l-oiu vedè obrăznicindu-se cumva, acolo pe loc îi și taiu capul.” (p. 110)

Acest exemplu dovedește nerăbdarea scriitorului de a trece la dialog, la adresarea directă, știind că vorbirea personajelor are o mai mare energie, o mai mare putere de a impresiona cititorul, în text planând „tentația de a constitui în replică vie cuvintele clocotind de ură ale personajului”.[22]

3.2 Planul dialogat

Dialogul personajelor din basmele lui Creangă este savuros, desfășurând un adevărat spectacol uman în care se întrevăd humulești, ilustrare a realismului popular (capra - femeia necăjită; lupul - omul rău, iezii - copiii neascultători, fata babei - fata Irinucăi, baba - mătușa Mărioara a lui moș Andrei, Flămânzilă/ Chirică - Oșlobanu, Setilă - Popa Buligă). În esența lui, dialogul lui Creangă din basme are o „structură eminamente orală”[23], în care se regăsesc frazeologisme, chiar în adevărate serii sinonimice, exprimate și cu ajutorul metaforelor, în cadrul acelorași replici, cu scopul sporirii expresivității, dar și cu efect persuasiv, evitându-se repetiția.

Această funcție intensificatoare[24] este frecvent identificată în dialogurile în care intervine Dănilă Prepeleac: „– Nu mă mai sparii tu cu de-alde-aceste, demon spurcat ce ești! Am să te fac *să-ți muști mânile* și *să mă pomenești în toată viața ta*!”(p. 41). În exemplul dat, atât prin *a face pe cineva să-ți muște mâinile*, cât și prin *a face pe cineva să îl pomenească toată viața*, se sugerează sinonimia *a face pe cineva să regrete/ a regreta*, amplificând efectul pe care îl vor avea asupra dracului blestemele pe care copiii lui Dănilă le pot arunca asupra demonului. Bătrânul tată al porcului fermecat din poveste invocă *destinul*: „– Apoi dă, *ce-i scris omului în frunte-i este pus*, și *tot de-o moarte are să moară cineva*.” (p. 47), replica sa

[22] p. 84, , G.I.Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Editura Științifică, București, 1969.
[23] p. 104, George Munteanu, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, Minerva, București, 1976.
[24] p. 41, G.I. Tohăneanu, *Dincolo de cuvânt*, Studii de stilistică și versificație, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.

atrăgând atenția asupra credinței omului simplu din popor în soarta implacabilă, dar și asupra curajului acestui de a înfrunta toate greutățile vieții cu seninătatea dată de înțelepciune. Ipate/ Stan Pățitul exprimă plastic enervarea astfel: „să nu fii rău de gură, c-apoi mi-i *să nu mă scoți din sărite* și *să mă faci câteodată să-mi ies din răbuș afară*." (p. 66), dorind să-l avertizeze pe Chirică, dracul prefăcut în om rătăcit prin lume, că trebuie să-i dea ascultare dacă vrea să stea la casa lui. Spânul este locvace și persuasiv atunci când se întâlnește cu fiul cel mic al Craiului, îl amețește cu vorba pe naivul crăișor: „– (...) Pesemne n-ai auzit vorba ceea: *că, de păr și de coate goale nu se plânge nimene*. Și *când nu sunt ochi negri, săruți și albaștri*! Așa și d-ta: mulțămește lui Dumnezeu că m-ai găsit și tocmește-mă." (p. 94), dovedind prin discursul său faptul că individul care știe să se folosească de cuvinte poate manipula oameni și le poate influența deciziile. Pentru a evidenția lașitatea lui Harap-Alb, Sfânta Duminică îi spune băiatului: „– Vai de mine și de mine, Harap-Alb, (...), parcă nu te-aș fi crezut așa *de slab de înger*, dar, după cât văd, ești *mai fricos decât o femeie*! Hai, nu mai sta *ca o găină plouată*!" (p. 105), replica sa având darul de a-l certa, dar și de a-l motiva pe novice, evidențiindu-i datul firii, soarta omului care trebuie să se confrunte cu greul pentru a răzbi, pentru a se ridica în viață. Vorba dulce a Sfintei Duminici este plină de înțelepciune și are darul de a-l remonta pe Harap-Alb: „– Ia, acum mai vii de-acasă, fătul meu! Zică cine-a zice și cum a vrè să zică, dar *când este să dai peste păcat, dacă-i înainte, te sileşti să-l ajungi, iar dacă-i în urmă, stai să-l aştepți*. Mă rog, *ce mai la deal, la vale*? *așa e lumea asta* și, *de-ai face ce-ai face, rămâne cu este ea*; *nu poți s-o întorci cu umărul, macar să te pui în ruptul capului*. Vorba ceea*:‹‹Zi-i lume și te mântuie››*. Dar ia să lăsăm toate la o parte și, până la una-alta, hai să vedem ce-i de făcut cu cerbul, că Spânul te-a fi așteptând cu nerăbdare. Și, dă, stăpân nu-i? trebuie să-l asculți. Vorba ceea: ‹‹Leagă calul unde zice stăpânul.››" (p. 105).

În *Soacra cu trei nurori* dialogul în care sunt antrenate soacra și cele trei tinere soții este de o deosebită expresivitate, frazeologismele utilizate sugerând sorgintea populară nedisimulată care asigură și caracterul realist al operei prin asemănarea cu lumea satului lui Creangă: *a-i trece cuiva ciolan prin ciolan* – „Eu mă las puțin, că mi-a trecut ciolan prin ciolan cu nunta voastră." (p. 6); *a mânca/ gusta moarea/ din moarea cuiva* – „ș-apoi tu nu știi cine-i mămuca, n-ai mâncat niciodată moarea ei." (p. 8); „n-am mâncat moarea ei?" (p. 8); *a se face/ preface mort în păpușoi; a face pe mortul în păpușoi* – „Atunci, voi să vă faceți moarte-n popușoi, să nu spuneți nici laie, nici bălaie." (p. 11).

Tot în planul dialogat apar numeroase proverbe, zicători, ghicitori, *vorbe* din popor, un exemplu ilustrativ pentru forma rudimentară a metaforei[25] este proba-cimilitură la care îl supune Stan Pățitul pe Chirică, „Lată – peste lată, peste lată – îmbujorată, peste îmbujorată – crăcănată, peste crăcănată – măciulie, peste măciulie – limpezeală, peste limpezeală – gălbeneală și peste gălbeneală – huduleț." (p. 65), echivalentele-răspuns fiind „fața casei, vatra, focul, pirostriile, ceaunul, apa dintr-însul, făina și culeșerul sau melesteul" (p. 65).

4. Concluzii

În cazul operelor lui Ion Creangă „pe alocurea, dialogul invadează narațiunea"[26], deoarece stilul lui se caracterizează prin oralitate, iar atunci când scrie are în vedere, în primul rând, un ascultător, sonoritatea textului fiind verificată frecvent prin lectură cu voce tare. Pe de altă parte, în memoria scriitorului sunt sedimentate opere populare pe care le-a auzit în copilărie, valorificate în scris prin mijloacele literaturii culte, dar păstrând autenticitatea, în ciuda intervențiilor creatoare originale. Chiar dacă expresiile populare, frazeologisme încărcate metaforic apar și în narațiune, având rolul de contextualizare sau de dinamizare a acțiunii, planul dialogat este mult mai expresiv, deoarece personajele lui

[25] p. 58, G.I. Tohăneanu, *Dincolo de cuvânt*, Studii de stilistică și versificație, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.
[26] p. 83, , G.I.Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Editura Științifică, București, 1969.

Creangă sunt locvace, caracterizate printr-o vervă cuceritoare, prin spontaneitate și un umor seducător.

BIBLIOGRAPHY

Creangă, Ion, *Opere, Ediție critică, note și variante*, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, prefață de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2018.

Boutière, Jean, *Viața și opera lui Ion Creangă*, Editura Princeps Edit, Iași, 2011.

Coșeriu, Eugeniu, *Lecții de lingvistică generală*, Editura Arc, Chișinău, 2000.

Coșeriu Eugeniu, *Sincronie, diacronie și istorie. Problema schimbării lingvistice,* versiune în limba română de Nicolae Saramandu, Editura Enciclopedică, București, 1997.

Coșeriu, Eugeniu, *Arhitectura și structura limbii*, în *Prelegeri și conferințe,* Institutul de Filologie Română „A. Philippide", 1992-1993, Supliment al publicației Anuar de Lingvistică și teorie literară, Iași, 1994 .

Hristea, Theodor, *Introducere în studiul frazeologiei*, în Theodor Hristea (coord.), Sinteze de limba română (ediţia a III-a), Editura Albatros, Bucureşti, 1984, p. 134-160.

Kabatek Johannes, *Tradiții discursive, Studii*, Editori: Cristina Bleorţu, Adrian Turculeţ et alii, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2015.

Munteanu, Cristinel, *Frazeologie românească. Formare şi funcţionare*, Institutul European, Iaşi, 2013.

Munteanu, Cristinel, *Despre importanța tradițiilor discursive,* articol în *Limba română,* revistă de știință și cultură, Nr. 5-6, anul XXV, Cărți și atitudini, Chișinău, 2015.

Munteanu, George, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, Minerva, București, 1976.

Propp, V.I., *Morfologia basmului,* Editura Univers, București, 1970.

Tohăneanu, G.I., *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Editura Științifică, București, 1969.

Tohăneanu, G.I., *Dincolo de cuvânt*, Studii de stilistică și versificație, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.